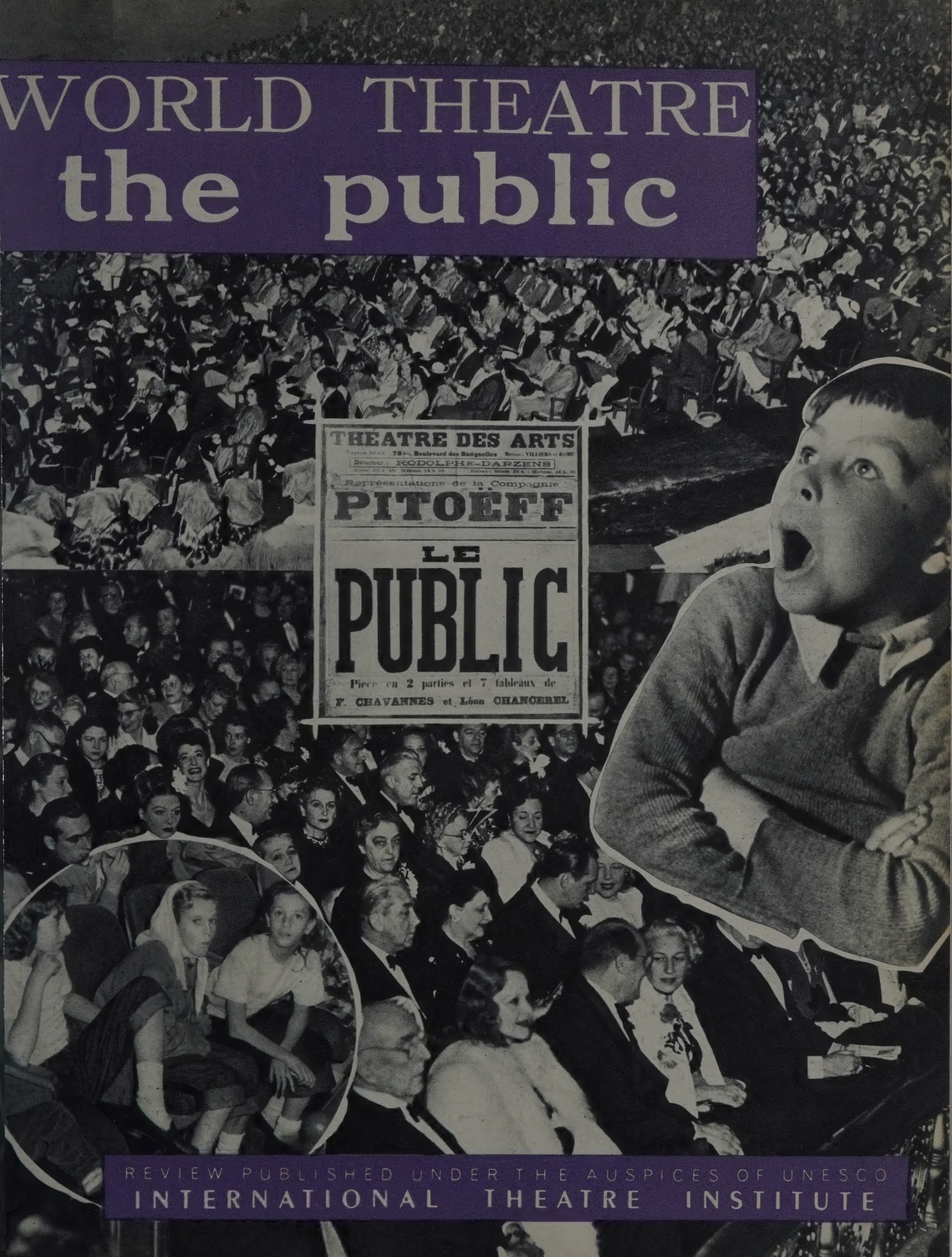
WORLD THEATRE

the public



REVIEW PUBLISHED UNDER THE AUSPICES OF UNESCO
INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

LOUIS JOUVET

1887 - 1951

NOTES ET DOCUMENTS

CET ouvrage, largement illustré, de 180 pages est l'œuvre de la Société dont il fut le fondateur. Les plus grands noms de la pensée française y éclairent, avec Louis Jouvet, l'essentiel de l'Art Dramatique contemporain.

L'exemplaire : 660 fr.

OLIVIER PERRIN, ÉDITEUR

198, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS (VIIe)

LES CENTRES NATIONAUX DE L'I. I. T.

AUSTRALIE : Australian National Centre for the ITI, c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879 G. P. O., SYDNEY.
AUTRICHE : Prof. Wilhelm Schmidt, Dorotheergasse 7, VIENNE.
BELGIQUE : M. Herman Teirlinck, 40, boulevard du Régent, BRUXELLES.
BRESIL : M. Daniel da Silva Rocha, p/a S. B. A. T., 97/III, avenue Almirante Barroso ; RIO DE JANEIRO.
CHILI : M. Augustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du CHILI, SANTIAGO-DU-CHILI.
CHINE : M. Yui Shang-Yuen, Académie Nationale des Arts Dramatiques, Ta-Kwang Road, NANKING.
CUBA : M. Francisco Morin, p/a Prometeo, Aguiar 20, HABANA.
DANEMARK : M. Svend Erichsen, Nyvej 1 b, COPENHAGUE.
EQUATEUR : Mme Maruja Espinosa de Darquea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332, avenue Mariano Aguilera, QUITO.
ETATS-UNIS D'AMERIQUE : Miss Helen Hayes, A. N. T. A., 245 West 52 Street, NEW YORK-19.
FINLANDE : M. Eino Kalima, Vuorikatu 6 A 3, HELSINKI.
FRANCE : M. Benoît-Léon Deutsch, 2, rue de la Paix, PARIS.
GRECE : M. Terzakis, Théâtre Costa Moussouri, Plateia Karytsi, ATHENES.
INDE : M. Kamaladevi, c/o Maidens Hotel, room 14, DELHI.
ISRAEL : M. Aharon Messkin. Habima Theatre, P. O. B. 222, TEL-AVIV.
ITALIE : M. Vincenzo Torraca, c/o E. I. S. T., 11 via Molise, ROME.
JAPON : M. Seijchiro Takahashi, Japan Pen Club, Meiji Seika Building, Kyobashi-ku, Chuo-ku, TOKYO.
MEXIQUE : M. Salvador Novo, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, MEXICO D. F.
NORVEGE : M. Axel Otto Normann, Det Nye Teater, OSLO.
NOUVELLE-ZELANDE : M. G. H. A. Swan, New Zealand Drama Council, Evening Post Building, Willis Street, WELLINGTON.
PAYS-BAS : Prof. Dr. L. J. van Holk, rue Anna Paulowna 97, LA HAYE.
POLOGNE : M. Juliusz Starzynski, Institut d'Art, Krakowskie Predmescie 17, VARSOVIE.
ROYAUME-UNI : Viscount Esther, 7, Goodwin's Court, St. Martin's Lane, LONDRES W. C. 2.
SUEDE : M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan, 7, STOCKHOLM.
SUISSE : M. Emil Oprecht, Konkordiastrasse 14, ZURICH.
UNION DE L'AFRIQUE DU SUD : M. Schach, Little Theatre, CAPETOWN.
URUGUAY : M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, MONTEVIDEO.
YOUGOSLAVIE : M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska U1, BELGRADE.

CONDITIONS D'ABONNEMENT

1 An — 4 Numéros

ALLEMAGNE : Deutsch Französischer Buchdienst. Gutenberg-Platz I. MAINZ. *Deutsch Marks :* 17,50
BELGIQUE : Correspondant : LE THÉATRE DANS LE MONDE, 87, avenue Louis-Lepoutre, BRUXELLES. *Francs Belges :* 195
ETATS-UNIS D'AMERIQUE : Théâtre Arts Books, 224 West 4th Street, NEW YORK 14. N. Y. *Dollars :* 5
FRANCE ET COLONIES : 198, boulevard Saint-Germain, PARIS (7e). C. C. P. 646-802 Paris. *Francs :* 1.500
Abonnements souscrits et payés en France et servis à l'étranger. *Francs :* 1.800
NORVEGE : Johan Grundt Tanum. Subscription Department, Karl Johans Gate, 43. OSLO. *Couronnes :* 36,75
PAYS-BAS : Meulenhoff & Cie. Beulingstraat 2-4, AMSTERDAM. *Florins :* 19,60
ROYAUME-UNI : The Continental Publishers Ltd. 34 Maiden Lane, Bedford Street, LONDON W. C. 2. *Shillings :* 25
SUEDE : A. B. Sandberg Bokhandel. Sturegatan 8, STOCKHOLM. *Couronnes :* 24.70
SUISSE : Europaverlag A. G. 5, Rämistrasse, ZURICH. *Francs suisses :* 22

LE THÉATRE
DANS LE MONDE

VOLUME II - NUMÉRO 2

INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉATRE

REVUE PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DE L'UNESCO

★

PRÉSIDENTS HONORAIRES : J. B. PRIESTLEY, LLEWELLYN REES
PRÉSIDENT POUR 1951-1952 : AXEL-OTTO NORMANN

COMITÉ EXÉCUTIF

PRESIDENT : AXEL-OTTO NORMANN *(Norvège)*.
VICE-PRÉSIDENTS : Milan Bogdanovic *(Yougoslavie)*, Maurice Huisman *(Belgique)*.
MEMBRES : Jean Darcante *(France)*, L. Jamnadas *(Indes)*, Shimon Finkel *(Israël)*, Vincenzo Torraca *(Italie)*, Octavio Paz *(Mexique)*, Emil Oprecht *(Suisse)*, Llewellyn Rees *(Royaume-Uni)*, Rosamond Gilder *(Etats-Unis)*.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I. I. T.
André Josset.
Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, PARIS (XVIe)

★

COMITÉ DES PUBLICATIONS

PRÉSIDENT : Kenneth Rae *(Royaume-Uni)*.
VICE-PRÉSIDENTE : Jeanne Laurent *(France)*.
MEMBRES : Rosamond Gilder *(Etats-Unis)*, Emil Oprecht *(Suisse)*.

RÉDACTEUR EN CHEF
René Hainaux
65, rue Lefranc, Bruxelles (Belgique)

ADMINISTRATION ★ DIRECTION ★ PUBLICITÉ

OLIVIER PERRIN ÉDITEUR

198, Boulevard Saint-Germain, Paris
FRANCE

Summary ★ *Sommaire*

I

THE PUBLIC...

by Charles Landstone.

II

PROPAGANDA...

How to launch a Play

by Benoît-Léon Deutsch.

WHAT DOES THE PUBLIC WANT?

The Critic as Rhapsodist... an unfamiliar view

by Walter F. Kerr.

III

TOWARDS A WIDER PUBLIC...

The Swedish Riksteater.

by Gösta Bergmann.

The American Barter Theatre.
The Belgian National Theatre.

by Jacques Huisman.

The French National Popular Theatre.
Audience Organizations in Switzerland.

by Paul Wehrli.

Jo Mielziner, the stage designer.

by Hermine Rich Isaacs.

WORLD INFORMATION

News and illustrations from Denmark, France, India, Japan, Mexico, Peru, Sweden, United Kingdom, United States of America and U. S. S. R.

I

LE PUBLIC.

par Charles Landstone.

II

LA PROPAGANDE.

Le lancement d'une pièce

par Benoît-Léon Deutsch.

QUE DEMANDE LE PUBLIC ?

L'influence de la critique

par Walter F. Kerr.

III

VERS UN PLUS GRAND PUBLIC...

Le Riksteater suédois

par Gösta Bergmann.

Le Barter Theatre américain.
Le Théâtre National de Belgique.

par Jacques Huisman.

Le Théâtre National Populaire Français.
Associations de spectateurs en Suisse.

par Paul Werlhi.

Jo Mielziner.

par Hermine Rich Isaacs.

CHRONIQUES DU MONDE

Nouvelles et documents de : Danemark, États-Unis, France, Indes, Japon, Mexique, Pérou, Royaume-Uni, Suède, U. R. S. S.

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS ★ COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — *Membres de l'*I.I.T.

AUSTRALIA ; AUSTRIA : Hanns WINTER ; BELGIQUE : Jan GROOTAERS and Jean POSSEMIERS ; BRAZIL : Levi CARNEIRO ; CHILE : Mario NAUDON DE LA SOTTA ; CHINA : A. C. SCOTT ; CUBA ; CZECOSLOVAKIA : Jan KOPECKY and Jan PROCHAZKA ; DENMARK : Svend FRIDBERG ; ECUADOR ; FINLANDE : Sole UEXKULL ; FRANCE : Paul-Louis MIGNON ; GRÈCE : G. VAKALO ; INDIA : G. S. KHOSLA ; ISRAEL ; ITALY : Vincenzo TORRACA ; JAPAN : Kihachi KITAMURA ; MEXICO : Salvador NOVO ; NETHERLANDS : W. HOFMAN ; NEW ZEALAND : R. C. MORPETH ; NORWAY : Knut THOMASSEN ; POLAND : Arnold SZYFMAN ; SWEDEN : Gustaf HILLESTROM and Axel STRINDBERG ; SUISSE : S. THEILACKER ; UNION OF SOUTH AFRICA : Leonard SCHACH ; UNITED KINGDOM : Kenneth RAE and J. C. TREWIN ; UNITED STATES OF AMERICA : Elizabeth BURDICK and Rosamond GILDER ; URUGUAY : E. Acevedo SOLANO ; YUGOSLAVIA : Marijan MATKOVIC.

Non-members of the I.T.I. — *Non-membres de l'*I.I.T.

ARGENTINA : Randal LEMOINE-ESCALADA and Atilio TORRASSA ; CANADA : Guy BEAULNE ; GERMANY : Ingvelde MULLER ; PERU : Bernardo ROCA-REY ; TURKEY : Orhan BURIAL ; UNION OF SOVIET SOCIALIST REPUBLICS : SOVINFORMBURO.

THE PUBLIC

★

LE PUBLIC

CHARLES LANDSTONE

THE theatre is dying—the public is losing interest." What was a truism yesterday is gradually becoming a platitudinous sign of weakness.

It is a fact that certain forms of theatre are dwindling and certain categories of spectators dying out, but it may be that this is for the best. Will not their disappearance open new horizons?

At all events the theatre can, if it cares to, achieve a decisive rôle in the employment of leisure, and popular education may in the future be its pride.

In the present number we have tried first of all to take certain aspects of this Protean public and to discern its present trends.

Next we have sought to show the fallacy of all recipes which attempt to trap or wheedle it, or take it by surprise.

Finally we have illustrated the deep delving, care and patience, by which some companies, not necessarily the most subsidized, have succeeded in creating a new public, bringing it to life and enlisting its affection.

★

LE théâtre meurt... Le public s'en désintéresse... Ce qui hier était un lieu commun devient insensiblement platitude et lâcheté.

Que s'étiolent certaines formes de théâtre, que s'amenuisent telles catégories de spectateurs, c'est un fait, peut-être est-ce un bien. Leur disparition ne nous ouvrira-t-elle pas de nouveaux horizons ?

S'il le veut, en tout cas, le théâtre peut jouer bientôt un rôle décisif dans l'utilisation des loisirs, l'éducation des masses sera peut-être son orgueil de demain...

Dans ce numéro, nous nous sommes efforcés d'abord de saisir quelques images de ce public protéiforme, de discerner le sens de ses actuelles migrations..

Puis de montrer combien fallacieuses sont les recettes qui visent à le surprendre, à le séduire, à le capter au piège...

Pour exposer enfin par quel travail en profondeur, à force de combien de soins et de patience, certains — parmi les moins subventionnés — ont réussi à créer un nouveau public, à s'en faire aimer, à le faire vivre...

THE rise and decline in theatre going, the fluctuations of taste within a country, and in one country as opposed to another are matters of absorbing interest to all promoters of drama. "World Theatre" has just made the attempt to obtain a graphic picture from the various constituent members of the International Theatre Institute, and replies have been received from Belgium, Denmark, the United States, Finland, France, Great Britain, New Zealand, Norway and Switzerland. All but two describe a rise in theatre going during the post war years, and the two exceptions (the United States and Norway) would seem to have qualifying features. Norway would appear to have increased its theatre attendances against pre-war figures, but there has been a falling off, attributed to the rise in the cost of living, since 1946. In the United States, though pre-war figures are not given, there has been a very sharp fall in attendances at the professional theatre since 1947 (dropping from 103,000,000 to 90,0000,000) but on the other hand the non-professional theatre has progressed by leaps and bounds. It is estimated that to-day there are 143,000 amateur play producing groups in the United States. Of this total about 30,000 belong to the University, College and Junior College life; and it is from this group that

TOUT ce qui s'occupe de théâtre observe avec infiniment d'intérêt l'augmentation ou la diminution du public et les fluctuations de son goût, que ce soit sur le plan national ou international.

« Le Théâtre dans le Monde » s'est efforcé d'obtenir des Centres Nationaux de l'I. I. T. des graphiques de cette évolution, et des réponses sont venues de la Belgique, du Danemark, des Etats-Unis, de la Finlande, de la Grande-Bretagne, de la Nouvelle-Zélande, de la Norvège et de la Suisse. Tous les pays, sauf deux, accusent un accroissement de la fréquentation des théâtres pendant les années d'après guerre, et ceux qui font exception (les Etats-Unis et la Norvège) manifestent des symptômes assez encourageants. La Norvège pourrait noter une augmentation de ses chiffres depuis la guerre s'il n'y avait eu, en 1946, un déclin attribuable à la hausse du coût de la vie. Pour les Etats-Unis, où l'on ne mentionne pas les chiffres d'avant guerre, on note depuis 1947 une diminution prononcée dans la fréquentation des théâtres professionnels (de 103 millions à 90 millions). Mais par contre le théâtre amateur a progressé à pas de géant. On estime aujourd'hui à 143.000 le nombre de compagnies d'amateurs aux Etats-Unis, dont 30.000 environ dans les universités et les collèges ; c'est là qu'ont

(Picture Post Library.)

most of the best playwriting of modern America, such as that of Tennessee Williams and Thornton Wilder has sprung. In New York City itself the attendance at the professional theatre has fallen heavily from eleven and a half million in 1944 to nine million in 1951. The competition of television together with the rising cost of living is held largely responsible for this drop (1).

Both in England and in France the theatre has for the most part retained the new audience that it gained during the war. In Belgium, in the State subventioned theatres, the attendance has risen by almost a 100 % from 1946 reaching the figure of 850,000 in 1951. It is curious how in all the countries of Europe, Occupied, Unoccupied and Neutral, the same tale is told. War, and the gnawing horrors of war, generated a desperate search for beauty, which manifested itself in a rediscovery of the classics, and this interest has remained as a permanency in the lives of the people. The Théâtre National de Belgique describes this audience as a growing one. M. Pierre-Aimé Touchard (Administrator of the Comédie-Française) talks of his audience which has increased considerably since 1945, as a partly new public. Although the prices of seats are relatively cheaper (according to the value of money) than they were in 1939, the "petits bourgeois," who formed the main pre-war audience, can no longer afford the theatre. The new audience has come from the more privileged ranks of the well to do. This new public has acquired a taste for the niceties of presentation and are more interested in new methods than in new actors. The classics have attained an enormous vogue. In contrast, M. Jean Vilar, talking of the more popular theatre in France, describes the theatregoer as being quite indiscriminate in his artistic standards. The new theatre goer

(1) All information about America was compiled by Elizabeth Burdick of the A. N. T. A. staff.

pris naissance la plupart des meilleures pièces de l'Amérique d'aujourd'hui, celles de Tennessee Williams et de Thornton Wilder, par exemple. A New-York même la fréquentation des théâtres professionnels est tombée de 11.500.000 en 1944 à 9 millions pour 1951. La concurrence de la télévision, coïncidant avec la hausse du coût de la vie, porte en grande partie la responsabilité de ce déclin (1).

En Angleterre et en France le théâtre a conservé à peu près le public qu'il avait conquis pendant la guerre. En Belgique, dans les théâtres subventionnés par l'Etat, le public a augmenté d'environ 100 % depuis 1946, atteignant le chiffre de 850.000 en 1951. Il est curieux de constater que dans tous les pays d'Europe, occupés, non occupés ou neutres, il s'est passé la même chose. La guerre, avec ses horreurs lancinantes, a provoqué une recherche désespérée de la beauté, qui s'est manifestée par la redécouverte des classiques, et cet intérêt a persisté. D'après le Théâtre National de Belgique, ce public continue à s'accroître. M. Pierre-Aimé Touchard, administrateur de la Comédie-Française, considère que son public, qui a augmenté considérablement depuis 1945, s'est sensiblement transformé. Bien que les places soient relativement meilleur marché (compte tenu de la valeur de l'argent) qu'en 1939, les petits bourgeois, qui formaient le fond du public d'avant guerre, n'ont plus les moyens d'aller au théâtre. Le public nouveau se recrute dans les rangs de la classe privilégiée. Ce public a pris goût à la mise en scène et exige de nouvelles réalisations plutôt que de nouveaux acteurs. Les classiques jouissent d'une vogue énorme. Au contraire, M. Jean Vilar, parlant du théâtre populaire en France, croit que le spectateur n'a pas d'idées préconçues. Ce qu'il demande avant tout, c'est une pièce dont l'intérêt dramatique se soutienne. Ce point de vue est

(1) Ces informations ont été recueillies par Elizabeth Burdick de l'A. N. T. A.

(Picture Post Library.)

The touring company of the Amersham Theatre visit village schools. To the young spectator everything is real.

★ *Public d'enfants pendant une représentation de* The Emperor's New Clothes, *d'après Andersen, au People's Palace dans le East End.*

demands first of all a play of dramatic interest, whatever the quality of the production. This point of view is also held in the neighbouring country, by M. Mortier, Director of the Nationaal Toneel van Belgie. The public, in his opinion, demands first of all escapism. It wants to laugh and forget its worries. It is primarily interested in the subject matter presented to it, and the actors and production are a secondary consideration.

In Great Britain according to unofficial figures about ninety-seven million people annually attend performances of plays, opera, ballet and music-hall, and it is believed that for the last five years there has been no substantial change in these figures. This compares very favourably with the United States, which has the same number of theatregoers, although its population is at least twice the size of Great Britain. As a matter of fact the British Isles can claim to be theatrically the most productive country in the Western World. London stands unchallenged by any other city, for the number of its theatres; the number of stock provincial repertory companies—about two hundred and fifty—working all the year round, far exceeds anything to be found, even in the vastnesses of the United States, although the number of Summer Theatres in the latter country, working from June to September, has now reached four hundred.

Theatre going, in Great Britain, has become more of a habit than it was before the war, and in spite of rising costs the theatre is more prosperous. One of the chief reasons for this success is a curious social one. Before the war, when the public consisted of a well-to-do middle class, the usual time of opening the performance was at 8.30 p. m. During the war, because of the black-out and the bombing, the theatre started at 6 p. m. This immediately brought a new public of office workers to the cheaper seats, and their middle class employers to the better seats. After

aussi, dans un pays voisin, celui de M. Mortier, directeur du Nationaal Toneel de Belgique, qui donne des spectacles en langue flamande. Le public, à son avis, désire avant tout se délasser. Il veut rire et oublier ses ennuis. Il s'intéresse d'abord au sujet de la pièce ; les acteurs et la mise en scène ne viennent qu'après.

En Grande-Bretagne, d'après des chiffres non officiels, à peu près 97 millions de gens assistent chaque année à des comédies, opéras, ballets ou spectacles de music-hall. Cette situation peut soutenir très favorablement la comparaison avec celle des Etats-Unis, où l'on trouve le même nombre de spectateurs pour une population au moins double. En fait, les îles Britanniques sont au premier plan de l'activité théâtrale dans le monde occidental. Londres a le plus grand nombre de théâtres ; la province, par ses compagnies de répertoire (à peu près deux cent cinquante) travaillant tout au long de l'année, est productive plus que dans n'importe quel pays, encore qu'aux Etats-Unis le nombre des théâtres d'été, ouverts de juin à septembre, atteigne actuellement quatre cents.

La fréquentation des théâtres en Grande-Bretagne est entrée dans les usages bien plus qu'elle ne l'était avant la guerre ; en dépit du coût de la vie, le théâtre y est plus prospère. Une des raisons majeures de ce succès est, assez curieusement, d'ordre social. Avant la guerre, quand le public se composait de bourgeois aisés, le rideau se levait à 20 h. 30. Pendant la guerre, à cause du *black-out* et des bombardements, les spectacles commencèrent à 18 heures, ce qui y amena un public d'employés de bureau aux places les moins chères et leurs chefs aux meilleurs fauteuils. Après la guerre l'heure des spectacles fut un peu reculée (19 heures ou 19 h. 30). Cela donne aux travailleurs juste le temps de prendre une légère collation au sortir de leur bureau ; après la représentation ils peuvent regagner leur logis de banlieue

Gala audience at Covent Garden during the official visit of the President of the French Republic. Left to right : Princess Elizabeth, Monsieur Auriol, the Queen, the late King, Madame Auriol, the Duke and Duchess of Gloucester. (Photograph by « The Times ».)

★

Public de gala à Covent Garden lors de la visite officielle du Président de la République française. De gauche à droite : la princesse Elizabeth, M. Auriol, la Reine, le Roi, Mme Auriol, le duc et la duchesse de Gloucester. (Photo "The Times.")

the war the opening time was slightly extended to 7 p. m. or 7.30 p. m. This gives the workers just enough time to have a slight snack after leaving their office, and after the show they can reach their suburban homes early enough to have their supper and go to bed at a reasonable hour. All managements, even the most commercially minded, realize that any attempt to revert to the pre-war hours would be to court disaster. The custom of dressing up has almost entirely disappeared from the British Theatre, and the inhibitions of class are no longer so marked. It would appear, therefore, that the new audience in Great Britain has an entirely different composition to that of France.

The tastes, however, seem to be similar. Although the majority of the public who attend the theatre go for recreation, the classics, in Great Britain, have attained a popularity unrivalled in living memory. The managers have realized this fact, and it can truthfully be said that it is the aim of every management with a serious purpose to make the public feel that good drama is recreation. This aim, as in France, is attained by the nicety of presentation. The majority of the public, which goes to non-classical drama prefers plays which deal with problems of the day. The realities of life are so stark, that any play dealing with them is of absorbing interest. The public is primarily interested in the way a play is acted, and their interest is combined in this aspect

assez tôt pour souper et se coucher à une heure raisonnable. Tous les directeurs, même les plus commerciaux, comprennent que le retour aux heures d'avant guerre provoquerait un désastre. L'habitude de s'habiller le soir a pour ainsi dire disparu, et les inhibitions de classes ne sont plus aussi fortement marquées. Il semblerait qu'ici le public nouveau soit totalement différent de celui qui se forme en France.

Néanmoins, les goûts de l'un et de l'autre public paraissent à peu près les mêmes. La majorité du public cherche au théâtre une récréation ; d'autre part, les classiques, en Grande-Bretagne, ont conquis une popularité jamais égalée de mémoire d'homme. Les directeurs s'en sont rendu compte, et l'on peut affirmer que le dessein de toute direction bien intentionnée est de faire comprendre au public que le bon théâtre est récréatif. Ce dessein, comme en France, s'accomplit par la qualité des mises en scène. La plupart des gens qui vont voir des pièces non classiques préfèrent les œuvres qui traitent des problèmes actuels. Les réalités de la vie sont si dominantes que toute pièce qui les aborde paraît d'un intérêt majeur. Le public s'intéresse au jeu, mais cet intérêt se combine avec celui que présente le sujet. Dans ces œuvres la qualité de l'écriture et la beauté du décor ont une valeur négative : médiocres, on les remarque ; réussis, on les accepte sans commen-

with the subject matter. In a drama the literary quality and the décor have only a negative value. If they are bad they are noted, if they are good they are accepted without comment. In big musical plays the splendour of the décor is, of course, an attraction.

In Switzerland, both German and French speaking, there has been a remarkable rise in the theatre going public, in comparison with pre-war days. According to Dr. Theilacker, Secretary of the Centre Suisse du Théâtre, the increase has in some cases been threefold; although there have been some fluctuations in public loyalty since 1946. In French speaking Switzerland the demand is more for recreation, for modern Parisian plays. The classics only appeal when they are known and popular. In German speaking Switzerland, however, the demand for the classics would appear to be as great as in France and England. It is not surprising to find that the Swiss Theatre has its own particular problem, and that the competition of Winter Sports is a greater danger than the cinema is in other countries.

In smaller countries, developments seem to have run on parallel lines to those of the larger States. In Finland the annual audience in the State subsidized theatres has risen from 472,000 in 1945 to 723,000 in 1951. In New Zealand, according to Mr. Ronald Walker, the Public Relations Officer, the theatre going public is definitely increasing, but progress is hampered by the entire lack of suitable buildings. The vast majority of the public wants only entertainment, though a steadily increasing minority is demanding

taire. Pour les opérettes à grand spectacle, bien entendu, le luxe du décor a son importance.

En Suisse, tant alémanique que française, on note une augmentation considérable du public par rapport à l'avant-guerre ; selon le docteur Theilacker, secrétaire du Centre Suisse de l'I. I. T., l'augmentation dans certains cas a été du triple. En Suisse française le public demande surtout qu'on le divertisse par des succès parisiens. En ce qui concerne les classiques, seuls les ouvrages célèbres attirent le public. En Suisse alémanique, le goût pour les œuvres classiques semble aussi général qu'en France et en Angleterre. On ne s'étonnera pas que le théâtre suisse ait ses problèmes particuliers : la concurrence des sports d'hiver est là-bas un danger plus grave que celle du cinéma dans d'autres contrées.

Dans les petits pays, le développement du théâtre suit une ligne parallèle à celle des pays plus importants. En Finlande, le nombre des spectateurs dans les théâtres subventionnés est passé de 472.000 en 1945 à 723.000 en 1951. En Nouvelle-Zélande, d'après M. Roland Walker, préposé aux Relations Publiques, le public a augmenté sensiblement, mais ce progrès est contrarié par le manque de salles convenables. La grande majorité ne réclame que des spectacles distrayants, mais une minorité toujours grandissante demande des ouvrages de valeur plus durable. L'Université néo-zélandaise a pris certaines mesures pour améliorer le goût du public. Encore que l'on réclame la création d'un théâtre permanent professionnel, on n'est pas parvenu jusqu'à présent à triompher des intérêts commerciaux des propriétaires de cinémas.

Army Theatre. Somewhere in Korea. (Photograph by James Carlin.) ★ *Le Théâtre aux Armées. Quelque part en Corée.* (Photo James Carlin.)

Just before the vacation Cambridge students assist at a performance of King Arthur, *by Dryden. 1949.*

(Picture Post Library.)

★

Juste avant les vacances les étudiants de Cambridge assistent à la représentation du King Arthur, *de Dryden. 1949.*

(Picture Post Library.)

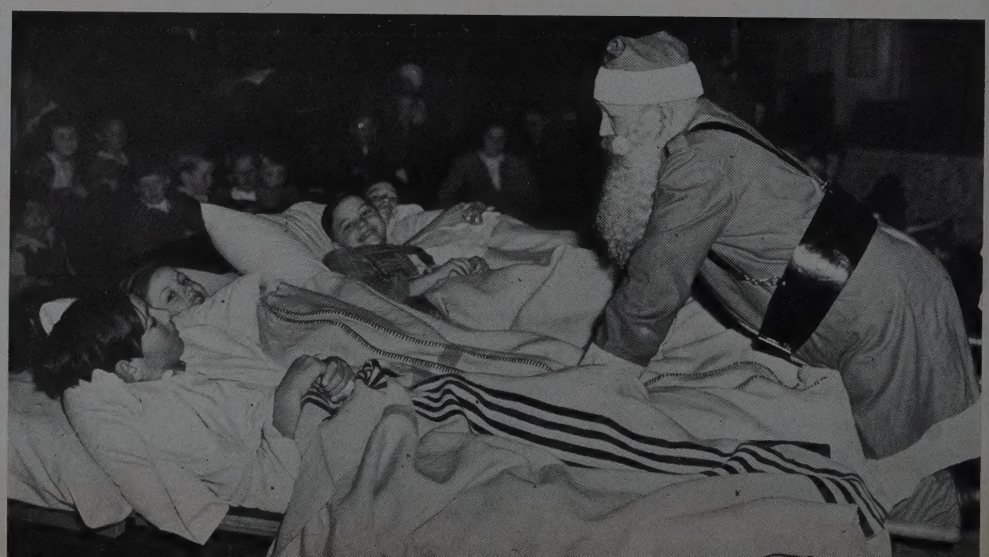
Young hospital patients from the district of Wellington, New Zealand are brought to the show in ambulances.

(Photo "Evening Post.")

★

Public de jeunes malades des hôpitaux du district de Wellington (Nouvelle-Zélande) amenés au spectacle par ambulance.

(Photo "Evening Post.")



A performance in arena style of The Taming of the Shrew, *at the Karamu Theatre, Cleveland, Ohio.* (Photograph by Hastings.)

★

Une représentation « en rond » de La Mégère apprivoisée, *par le Théâtre Karamu, à Cleveland, Ohio.* (Photo Hastings.)

something of a more lasting value. The New Zealand University has taken certain steps to improve the public taste, but the growing demand for a permanent professional theatre has not yet been able to make any headway against the commercial interest of the cinema owners.

The provincial picture sets a special problem in three countries—Great Britain, France and the United States. In all three countries the same historical sequence has occurred—a thriving and bustling theatre, prior to the advent of the cinema, and then for thirty years the slow retreat of the theatre to its last fortresses in the Capitals, leaving the provinces to the invader. It is only in the last ten years that there have been sorties, with gathering success, from these Metropolitan fastnesses.

Sociological and economic changes have played havoc with the American theatrical "Road" chain, which is now reduced to about twenty cities. First the cinema, then television, technically so much more perfect than the touring companies, have taken away the audience. What has remained is a discerning minority—perhaps ten thousand people in each major city—cultivated in the performing arts, and willing to absorb the best that the professional theatre will send to the cities. To serve this public, the Council of the Living Theatre has come into being. It works in conjunc-

En Grande-Bretagne, aux Etats-Unis et en France, on observe une commune évolution en province : avant la venue du cinéma le théâtre était florissant et agissant, puis ce furent trente années de lente retraite, le théâtre se retranchant dans ses dernières forteresses de la capitale, abandonnant les provinces à l'envahisseur. Ce n'est que durant ces dix dernières années qu'il a tenté des sorties, avec un succès grandissant.

En Amérique les transformations sociales et économiques ont bouleversé l'itinéraire des tournées théâtrales, qui se trouve réduit maintenant à quelque vingt villes. D'abord le cinéma, puis la télévision, techniquement supérieure aux tournées théâtrales, ont distrait le public du théâtre. Ce qui reste, c'est une minorité perspicace — environ 10.000 personnes dans chaque ville importante — prête à accueillir ce que le théâtre professionnel peut déléguer de meilleur. Pour servir ce public un « Council of the Living Theatre » s'est constitué. Il travaille en collaboration avec le Theatre Guild de New-York et s'arrange pour faire tourner six pièces par an, après s'être assuré auparavant un public par abonnement. L'entreprise a été couronnée de succès, et le directeur exécutif, Gérald Goode, déclare que cette campagne sera étendue jusqu'à ce qu'un réseau des vingt principales villes des Etats-Unis ait été établi. J'ai

(Photo Associated Press.)

On a canal between Saint-Quentin and Compiègne, the barge of the Belgian "Théâtre Flottant" welcomes a really popular audience. ★ *Entre Saint-Quentin et Compiègne, quelque part sur un canal, la péniche du Théâtre flottant accueille un public vraiment populaire.*

tion with the New York Theatre Guild and arranges for six plays a year to be sent out, having first organized an audience on a subscription basis. The results have been highly successful, and the Executive Director, Gerald Goode, states that the campaign will be extended until a network of the twenty principal cities of the States has been built up. The work of the Summer Theatre has already been touched on. There are also a few professional Winter stock companies, which in the course of thirty years have decreased from hundreds to a mere handful. Mr. John Effrat, co-author of "Blue print For The Summer Theatre," who is responsible for the figures already quoted, registers a slight yearly increase in the Winter stock companies, which now number thirty.

In Great Britain the problem was first tackled in the middle Nineteen Thirties by the late Mr. H. M. Tennent. He realized that if the theatre wished to fight the cinema it must go out into the provinces with the best it had to offer. It was he who first brought about the regular tour, with a minimum of six weeks, in the provinces, in which all the stars were seen, prior to the London production, and this has now become an established feature of the English Theatre. Practically every play running in the West End has been seen with a full cast in the chief towns of England and Scotland, and the theatrical discrimination of the Liverpool man is as good as that of the Londoner. In addition the Repertory Stock system is unique to this country, and provides a vast and valuable training ground to the Metropolitan Theatre. Many leading artists are pleased to go out for a season to the chief centres, and Liverpool, Bristol, Birmingham and Glasgow have

déjà mentionné l'activité des « théâtres d'été », mais il y a aussi quelques compagnies professionnelles qui travaillent l'hiver. Depuis trente ans, de plusieurs centaines qu'elles étaient, elles ont été réduites à une simple poignée. M. John Effrat, co-auteur du *Blue print for the Summer Theatre,* qui a fourni les chiffres que nous venons de citer, signale une légère augmentation annuelle des compagnies d'hiver. Elles sont actuellement au nombre de trente.

En Grande-Bretagne le problème a été abordé pour la première fois, vers l'année 1935, par M. H. M. Tennent. Il a compris que si le théâtre veut combattre le cinéma, il faut qu'il montre aux provinces ce qu'il y a de mieux. Il est l'inventeur de ce système qui consiste à promener une pièce pendant un minimum de six semaines à travers les provinces, avec toutes ses vedettes, avant qu'elle soit créée à Londres. C'est devenu une habitude. Pratiquement, chaque pièce qui se joue dans le West-End a été vue préalablement avec toute sa distribution dans les grandes villes anglaises et écossaises ; le jugement de Liverpool est aussi sûr que celui de Londres. De plus, le système des théâtres de répertoire est unique en son genre. Il offre un vaste et appréciable terrain d'entraînement pour le théâtre de la métropole. Nombreux sont les artistes de valeur qui sont heureux d'aller dans les grands centres pour une saison : Liverpool, Bristol, Birmingham et Glasgow ont des théâtres qui ne craignent pas la comparaison avec ceux de Londres.

En France l'Etat a subventionné plusieurs compagnies régio-

theatres, which they are not afraid to compare with London.

In France, the State has subventioned several regional touring companies. One of these "Le Centre Dramatique de l'Ouest," established at Rennes in Brittany has just issued a report. The programme which had been a mixed one of classics and lighter plays, was criticized, as is so often the case, by the local organisers. Some had found the fare provided too heavy, others considered it had not been sufficiently educational. One delegate put it very nicely: "The public were enchanted by the season, but dreamt of a play, in which the men would be in lounge suits, and the women in the ordinary clothes of the day." This problem is being tackled in the new season.

It has not been possible to establish with any accuracy the frequency of play going, amongst the public. In Britain and Switzerland it is believed to be about twice a month. In Denmark, where a thousand members of the audience of the Folketeatret of Copenhagen were given a questionnaire by Svend Fridberg, the Secretary of the Danish Centre of the I. T. I., only forty five replied, and of these the majority stated that for economic reasons they went to the theatre only once a month. In New York, Arthur Cantor carried out a species of "Gallup Poll" at the Henry Miller Theatre, where a popular success The Moon is Blue was running in the summer of 1951. For eight weeks every member of the audience found a form inserted in his programme. 11 % of the audience (which showed a high figure of interest) replied, and the replies were spread evenly over the various price divisions of the seats. Worked out on the average they showed that the theatregoer attends 1.2 plays per month, whilst the same

nales itinérantes (1). L'une d'elles, le Centre dramatique de l'Ouest, établie à Rennes, en Bretagne, vient de publier un rapport. Le programme, qui comprend à la fois des œuvres classiques et des pièces plus légères, a fait l'objet de critiques, comme c'est souvent le cas, de la part des organisateurs locaux, les uns trouvant le menu un peu indigeste, les autres estimant que le programme n'était pas assez éducatif. Un délégué s'exprima de façon charmante : « Le public est enchanté de la saison, mais il soupire après une pièce où les hommes seraient en veston et les femmes, en robe de tous les jours. » Ce problème doit être abordé au cours de la saison prochaine.

On n'a pas établi avec exactitude combien de fois les mêmes spectateurs se rendent au spectacle. On croit que la moyenne, en Grande-Bretagne et en Suisse, est de deux fois par mois. Au Danemark, où un millier de spectateurs, au Folketeatret de Copenhague, ont reçu un questionnaire de M. Svend Fridberg, secrétaire du Centre Danois de l'I. I. T., il n'y eut que quarante-sept réponses : la majorité constatait que, pour des raisons économiques, ils n'allaient au théâtre qu'une fois par mois. A New-York Arthur Cantor organisa une espèce de *Gallup* au Théâtre Henri Miller, au cours des représentations de *The Moon is Blue*. Huit semaines durant, chaque spectateur reçut, avec son programme, une formule à remplir. 11 % du public répondirent (ce qui prouve beaucoup d'intérêt), et les réponses se répartirent de façon égale entre les différentes catégories de places. Elles démontrèrent qu'en moyenne les amateurs vont au théâtre une fois

(1) Voir *Théâtre dans le Monde*, vol. 1. N° 1.

Radio Circus takes it's huge tent across France. A vast audience attends to it.

★

Radio-Circus promène son immense tente à travers toute la France Le public y vient très divers.

(Photo Radio-Circus.)

A First Night at the Ziegfeld Theatre, New York.
(Photograph by Anta.)

★

Une première au Ziegfeld Theatre de New-York.
(Photo Anta.)

man or woman goes 2.3 times per month to the cinema, and spend 4,8 hours per week watching television. Moreover, and this is a serious warning to the theatre, in the age group 21 to 35, the tendency to watch television is greater than the interest in the theatre. The largest single factor that restricted attendance (affecting 36.3 of the replies) was the cost of tickets and incidentally, coupled with the belief, not always founded on fact, that for a successful play it was extremely difficult to get tickets (1).

Although this questionnaire only applied to one particular play, its lesson may be a universal one. The world theatre reeled under the blow of the cinema in the years between the wars, and only began to recover in 1940. The American Theatre, as the figures show, has given ground slightly against the onslaught of television. The full impact of this new force has not yet been felt in Europe, although its effect is already noticeable in the English provinces. The theatre must gird its loins and prepare to meet this new rival with the same pioneering courage that it has shown during the last decade, and with a steadfast belief in its own immortality, it can, by clinging to its standards, retain and enlarge this new public which it has gathered to its side.

(1) The Henry Miller Theatre Survey was sponsored by Gilbert Miller and released by his permission to A. N. T. A. for use in *World Theatre*.

par mois et au cinéma deux fois par mois et qu'ils consacrent cinq heures par semaine à la télévision. De plus, et c'est là un avertissement sérieux pour les théâtres, ceux qui ont de vingt et un à trente-cinq ans s'intéressent plus à la télévision qu'au théâtre. Le facteur qui restreint la fréquentation des théâtres (36 % des réponses) est le prix des places. Incidemment aussi, la conviction, pas toujours fondée, que pour une pièce à succès il est difficile d'obtenir des places (1).

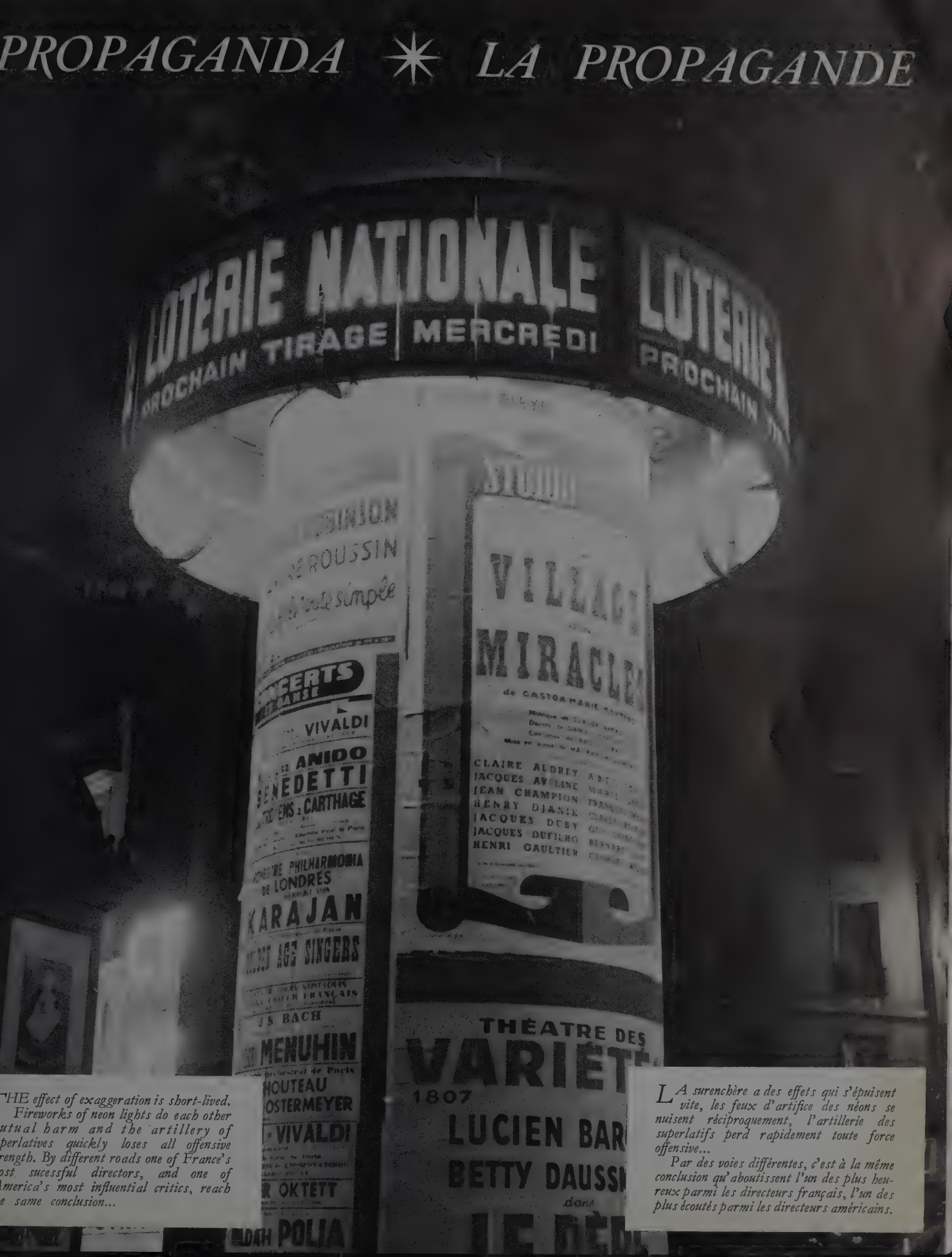
Ce questionnaire, bien entendu, ne porte que sur une seule pièce, mais la leçon à en tirer peut avoir une portée universelle. Le monde du théâtre, entre les deux guerres, chancelait sous les coups du cinéma parlant. Il ne se remit d'aplomb qu'en 1940. Le théâtre américain (les chiffres le montrent) a commencé de reculer légèrement devant l'offensive de la télévision. Le plein effet de cette force nouvelle n'a pas encore été ressenti en Europe, sauf peut-être dans les provinces anglaises. Le théâtre doit se ceindre les reins et se préparer à rencontrer ce nouvel adversaire avec ce même courage de pionnier dont il a fait montre durant les deux derniers lustres. S'il est bien intimement convaincu de sa propre immortalité, il peut, en maintenant jalousement son niveau, retenir et même agrandir ce nouveau public qu'il a rassemblé.

(1) Cette enquête a été menée sous le contrôle de Gilbert Miller et communiquée avec sa permission à l'A. N. T. A. pour *Le Théâtre dans le Monde*.

CHARLES LANDSTONE

Associate Drama Director of the Arts council of Great Britain.

PROPAGANDA ✶ LA PROPAGANDE



THE effect of exaggeration is short-lived. Fireworks of neon lights do each other mutual harm and the artillery of superlatives quickly loses all offensive strength. By different roads one of France's most sucessful directors, and one of America's most influential critics, reach the same conclusion...

LA surenchère a des effets qui s'épuisent vite, les feux d'artifice des néons se nuisent réciproquement, l'artillerie des superlatifs perd rapidement toute force offensive...

Par des voies différentes, c'est à la même conclusion qu'aboutissent l'un des plus heureux parmi les directeurs français, l'un des plus écoutés parmi les directeurs américains.

théâtre du vieux colombier
appel
à la jeunesse,
au public lettré,
à tous,
LUNDI 17 Décembre 1819
Mlle SAQUI
PREMIÈRE ACROBATE DE FRANCE,
DANSE
AVEC ET SANS BALANCIER
ACTE SECOND.
UN PAS DE DEUX,
SUR DEUX CORDES PARALLELLES,
LA MAISON EN LOTERIE,
PRETENDUS,
TH. DEJAZET
VERT-VERT
Mlle DEJAZET
LAISETTE DE BERANGER
Mlle DEJAZET
PARIS A SUEZ
ATHENEE
THÉATRE LOUIS JOUVET
28 MAI AU DIMANCHE 2 JUIN
KNOCK ou LE TRIOMPHE DE LA MÉDECINE
DE JULES ROMAINS
DU MARDI 2 JUIN AU DIMANCHE 9 JUIN
LA FOLLE DE CHAILLOT
DE JEAN GIRAUDOUX
DU MARDI 11 JUIN AU DIMANCHE 16 JUIN
L'ANNONCE FAITE A MARIE
DE PAUL CLAUDEL
DU MARDI 18 JUIN AU DIMANCHE 23 JUIN
LA FOLLE DE CHAILLOT
DE JEAN GIRAUDOUX
DU MARDI 25 JUIN AU DIMANCHE 30 JUIN
L'ÉCOLE DES FEMMES
DE MOLIÈRE
A PARTIR DU MARDI 2 JUILLET
LA FOLLE DE CHAILLOT
DE JEAN GIRAUDOUX
Chez Gilles
6 avenue de l'Opéra
la Cie Grenier-Hussenot
dans un Divertissement d'Olivia Hussenot d'après
LA TOUR DE NESLES
d'Alexandre Dumas
Gilles
PICCOLO TEATRO DE MILAN
THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES
LE CORBEAU
CE SOIR ON IMPROVISE

HOW TO LAUNCH A PLAY

LE LANCEMENT D'UNE PIÈCE

BENOIT-LÉON DEUTSCH

How should one launch a play? Each director has his own personal methods. For my part I believe in traditional procedure: posters that attract attention by their colour and design, and bills in the newspapers.

A good general secretary will obtain numerous advance notices from the columnists, illustrated with photographs of the star actors. Finally the author, if capable of expressing himself outside of dialogue, can expound his subject in such a way as to excite curiosity, in the more influential papers, dissimulating his self-satisfaction beneath a cloak of modesty.

It has recently been put to me that the launching of a play should be picturesque and amusing, and that there are a thousand and one novel and ingenious methods of drawing spectators. Is this really certain? Some theatres have attempted American methods. Did we not see a play, which was very successful abroad and in which an invisible rabbit played an important part, launched with tremendous publicity which yet fell short of the career anticipated by its producers, inspite of its celebrated interpreter and excellent presentation?

When all this has been said and every precaution taken so that the nursling shall be fit, it will follow its own destiny which fundamentally depends on its own intrinsic value.

How should a first night audience be composed? I believe that many of my colleagues delude themselves concerning the results of their skilful combinations: the author's friends, with whom the theatre has been packed, often antagonize the other spectators by their deliberate enthusiasm, and the pretty cinema stars convoked to adorn the front rows quite forget to applaud as they pick their rivals' clothes to pieces. The critic to whom one has given a place of honour does not forgive the proximity of an author with whom he has had a brush... Many think that one should avoid placing critics next to each other. I am persuaded

Comment lancer une pièce ? Chaque directeur de théâtre a ses méthodes personnelles. Je suis, quant à moi, partisan des procédés traditionnels : les affiches dont les couleurs et la composition attirent l'attention, les placards dans les journaux.

Un bon secrétaire général obtiendra des courriéristes de nombreuses avant-premières, illustrées des photographies de nos vedettes. Enfin, si l'auteur sait s'exprimer autrement qu'en répliques dialoguées, il pourra, dans les feuilles importantes, faire de son sujet un exposé propre à piquer la curiosité en dissimulant son contentement de soi sous une modestie de bon aloi.

Il m'a été soutenu dernièrement qu'un lancement de pièce devrait être amusant et pittoresque et qu'il est possible d'employer mille et un moyens nouveaux et ingénieux pour attirer et diriger les spectateurs. Est-ce bien sûr ? Certains théâtres ont essayé les méthodes américaines. N'a-t-on pas vu une pièce — qui fut un grand succès à l'étranger — où un lapin qu'on ne voyait pas jouait un rôle important, lancée à grand renfort de publicité et qui, malgré un interprète prestigieux et une excellente présentation, ne réalisa pas la carrière espérée par ses producteurs !

Cela dit, et toutes les précautions étant prises pour que le nourrisson soit viable, il suivra sa destinée, qui ne dépend vraiment que de sa valeur intrinsèque.

Comment « composer une salle de générale » ? Je crois que beaucoup de mes confrères s'illusionnent sur le résultat de leurs savantes combinaisons : les amis de l'auteur, dont on a bourré la salle, énervent souvent les autres spectateurs par un enthousiasme de commande ; les jolies stars de cinéma dont on pare les avant-scènes oublient d'applaudir pour détailler les toilettes de leurs concurrentes. Le critique que l'on a voulu bien placer ne vous pardonne pas le voisinage d'un auteur avec qui il a échangé des mots... Beaucoup pensent qu'il faut éviter de placer « nos juges » les uns à côté des autres... Je crois que les critiques « qui

that those "who count" keep their opinions to themselves till they have set them down in black and white for their article.

Do the critics influence the public? A bad press may check the start of a good play but cannot prevent its success. A unanimously favourable critique will never ensure success unless the public concurs with it. But it has been known to force unforeseen successes, notably that of the Grenier de Toulouse this year at the Théâtre de l'Athénée.

The only certain and effective publicity is by word of mouth. All Paris knows within twenty-four hours when a play is a success. How these mysterious waves are transmitted is the greatest enigma of the theatre. To solve it one must suppose that the spectator, obsessed by financial cares, does not go out of his way unless sure of a good evening's entertainment, and he prefers the tip of a friend, who has seen the play, to information in reviews. People all rush to the same plays, those they have been

A theatre agency in Paris.

Une agence de théâtre à Paris.

told to see, so that a comedy which might have reached a hundred and fifty performances in 1939 now achieves five hundred, a thousand or even more. On the other hand many perfectly good plays are neglected and have but poor runs, with a consequent deficit. It is unfair but it is a fact.

The price of seats, which is considered too high, is relatively less than before the war when stalls cost approximatively 50 francs, or the price of a very good lunch. A very good lunch now comes to over 1,500 francs while stalls still only average 850 francs.

comptent » gardent pour eux leur opinion jusqu'à ce qu'ils l'aient exprimée noir sur blanc dans leur article.

La critique influence-t-elle le public ? Une mauvaise presse peut retarder le départ d'une bonne pièce, mais n'empêche pas un succès. Une critique unanime dans la louange n'assurera jamais le succès si le public ne la suit pas. Elle a pu cependant forcer certaines réussites qui ne s'annonçaient pas ; ce fut notamment cette année le cas du Grenier de Toulouse à l'Athénée.

La seule réclame efficace est la réclame parlée. A Paris on sait en vingt-quatre heures si une pièce est un succès. Comment se propagent ces ondes mystérieuses ? C'est la plus grande énigme du théâtre. Pour tâcher de la résoudre on peut supposer que le spectateur, obsédé par les soucis financiers, ne se dérange que quand il est certain de passer une bonne soirée et préfère aux renseignements puisés dans les gazettes le « conseil » d'un ami qui a vu le spectacle. Il se précipite aux mêmes pièces, où on lui a dit d'aller, de sorte qu'une comédie qui aurait fait en 1939 cent cinquante ou deux cents représentations en réalise maintenant cinq cents, quelquefois mille et même plus. En revanche, beaucoup de pièces de valeur sont délaissées et ne font qu'une carrière médiocre, c'est-à-dire déficitaire. C'est injuste, mais les faits sont là.

Le prix des places, que l'on juge trop élevé, est pourtant moins cher qu'avant la dernière guerre, où un fauteuil se payait environ 50 francs, soit le coût d'un très bon déjeuner, qui vaut maintenant plus de 1.500 francs. Le prix d'un fauteuil n'excède pas, en moyenne, 850 francs, et si le directeur d'un théâtre privé, qui ne bénéficie pas des mannes gouvernementales, ne remplit pas quotidiennement sa salle, les tarifs actuels ne lui permettent pas de subsister, l'augmentation appliquée depuis 1940 étant loin d'atteindre l'augmentation générale du prix de la vie et, par conséquent, des frais.

Quelles paraissent être les autres garanties de succès, outre la valeur de la pièce et la réclame parlée ?

Le nom de l'auteur ? Il peut influer sur la location, mais c'est un feu de paille si la pièce ne répond pas à l'attente du public.

Les vedettes ? Elles sont un atout certain, mais un grand acteur n'a jamais sauvé une mauvaise pièce.

La date de création d'une pièce a également une grande importance. La meilleure époque est en principe fin septembre-début octobre. Le Salon de l'automobile, qui attire à Paris des dizaines de milliers de visiteurs qui vont au spectacle tous les soirs, permet le meilleur des lancements. La semaine entre Noël et le Jour de l'An est aussi une des meilleures de l'année pour les créations.

Et cependant une pièce réussie, qui mérite le succès, le rencontrera quelle que soit la date de sa création, que ce soit en novembre, en principe mauvais mois, ou en mai, début des beaux jours, qui éloignent les Parisiens partant en week-end le samedi ou préférant aux salles sans air les ombrages du bois ou les terrasses des cafés.

Y a-t-il de mauvais théâtres ? C'est une opinion assez répandue, certains ont « le mauvais œil ». On l'attribue généralement à leur situation trop éloignée du centre ou délaissée du public. On a soutenu longtemps qu'un théâtre ne pouvait réussir dans « une rue qui monte » ! Fantaisie que tout cela... Dès que le bruit se répand qu'une pièce mérite d'être vue, le public accourt, fût-ce dans une grange ou dans une cave.

Les galas sont-ils souhaitables au début d'une pièce ? Je les estime dangereux. Les billets ont souvent été placés pour une

A private director, who enjoys none of the State's bounty, must fill his theatre every night, or the present tariff will not permit him to survive. Increases applied since 1940 are far from corresponding to the increased cost of living, and the resulting cost of production.

What guarantees success apart from the value of a play and word of mouth publicity?

The author's name? It may influence advance bookings but is a flash in the pan unless the play comes up to the public's expectation.

The stars? They are an unquestionable asset, but a good actor never saved a bad play.

The opening date is very important. Theoretically the best date is the end of September or the beginning of October. The Motor Show then draws tens of thousands of visitors to Paris who go to the theatre every night. The week between Christmas and New Year is also one of the best in the year.

Yet a successful play that deserves success will achieve it at any date, even in November, which is considered bad, or May when the first fine days draw people out of town on Saturday nights, or make them prefer the shade of the Bois and the café terraces to a stuffy theatre.

Are there unlucky theatres? It is fairely commonly believed that some of them have the "evil eye." This is generally attributed to their situation, too far from the centre of the town, or unpopular with the public. For a long time it was contended that no theatre could succeed in a street that ran uphill! This is all pure fantasy... As soon as rumour spreads that a play is worth seeing, the public will flock to it, even in a barn or a cellar.

Do gala nights favour the launching of a play? I consider them dangerous. The tickets have often been sold for some charity, and the generous donors have a tendency to think they are not getting their money's worth. If tickets are by invitation, the exclusive and difficult audience often creates a counter publicity by disparaging gossip between the gala and first night. François Mauriac justly observed that "gala guests form a reef, against which the efforts of authors and actors are shattered."

In short, for a director, the choice and casting of his play are far more important than its publicity. A good director is one who knows, not how to launch publicity, but how to read a script, how to discover a play that will fetch the public, and how to cast it.

If he does not produce himself, he must choose a producer suitable for the type of play he intends to put on, and then collaborate with him over the choice of scene and costume designer, as well as over every detail of the production. It should never be forgotten that the best production is that which notices least.

When every measure has been taken to ensure success, some terrible and imponderable factor—a heat wave, a political crisis, social upheaval or monetary crash—may annihilate one's efforts. This dangerous uncertainty is the sporting side of our profession and also its noble and enthralling aspect. So far I have had no reason to complain. But I touch wood—for one must not forget the capital part played by superstition in the theatre.

œuvre charitable, et les généreux donateurs ont tendance à trouver qu'ils n'en ont pas pour leur argent. Et si ce sont des invités, ce public sélectionné et difficile fait souvent une contre-publicité par une presse parlée défavorable entre le gala, la générale et la première. François Mauriac l'a écrit très justement : *Les invités des galas forment une ligne de récifs contre laquelle se brisent les efforts des auteurs et des comédiens.*

En résumé, ce qui importe pour le directeur, beaucoup plus que le lancement de son spectacle, c'est le choix de sa pièce et de sa distribution.

Un bon directeur n'est pas celui qui sait lancer publicitairement un spectacle, mais celui qui sait lire un manuscrit, trouver la pièce qui séduira le grand public et ensuite la distribuer.

S'il ne met pas en scène lui-même, il devra prendre le metteur en scène qui convient à l'ouvrage qu'il va monter, collaborer avec lui aussi bien pour le choix du décorateur et du costumier que pour le moindre détail de mise en scène.

Ne jamais oublier que la meilleure mise en scène est celle qui ne se voit pas.

Quand il aura pris toutes les précautions propres à lui assurer le succès, les terribles impondérables : température, crise politique, troubles sociaux, krachs financiers, etc., peuvent annihiler son effort.

C'est le côté « sportif » de notre profession, la « dangereuse incertitude », c'en est aussi la noblesse et le côté passionnant. Jusqu'ici je n'ai pas eu à m'en plaindre. Mais je touche du bois..., car il ne faut pas oublier le rôle capital que joue la superstition au théâtre...

An advertissement poster.

Un panneau publicitaire.

BENOIT LÉON DEUTSCH

Président du Syndicat des Directeurs de Théâtres de Paris.

What does the public want?

Que désire le public ?

An Evasion ?

Une Evasion ?

An answer to its problems ?

Une réponse aux problèmes qu'il se pose?

Pal Joey, *a musical comedy by Rodgers, Hart and O'Hara. Décor by Oliver Smith. Costumes by Miles White. New York, 1952.*

Pal Joey, *comédie musicale de Rodgers, Hart et O'Hara. Décor d'Oliver Smith. Costumes de Miles White. New York, 1952.*

(Photo Bennewitz.)

★

John, a soldier of peace, *by Y. Krotkov. Pushkin Theatre, Moscow, 1951. Photograph by Tcheprounov. (At the Happy Elephant's Bar a new strike is being prepared.)*

John, a soldier of peace, *de Y. Krotkov. Théâtre Pouchkine à Moscou, 1951. (Au bar du Joyeux Eléphant on prépare une nouvelle grève.)*

(Photo Tcheprounov.)

An enrichment of its culture ?

★

Un enrichissement de sa culture ?

Vivien Leigh and Sir Laurence Olivier in Anthony and Cleopatra, *by Shakespeare. Produced by Michael Benthall. Décors by Roger Furse. St. James' Theatre, London, 1951.*

Vivien Leigh et Sir Laurence Olivier dans Antoine et Cléopâtre, *de Shakespeare. Mise en scène de Michael Benthall. Décors de Roger Furse. Théâtre St James, Londres, 1951.* (Photo Mc Bean.)

★

A collective emotion ?

★

Une émotion collective ?

The Play of the Holy Blood. *A religious play given in the open air with the belfry of Bruges for décor. Written and produced by the Reverend Father Boon.*

The Play of the Holy Blood. *Pièce religieuse jouée en plein air dans le décor du beffroi de Bruges. Auteur et metteur en scène : le Révérend Père Boon.*
(Photo Segers.)

THE CRITIC AS RHAPSODIST

L'INFLUENCE DE LA CRITIQUE

WALTER F. KERR

New York opening nights are, I gather, world-famous for their catastrophic importance. My London friends tell me that a show can dawdle through its first performance there, get very modest notices, and still manage a tidy run —or, conversely, play to bravos, sweep the press, and never earn back the production cost. In Paris, if I am reliably informed, a set of really belligerent reviews can mark the beginning of a

Les 10 à 12 personnes qui forment le New York Critic Circle peuvent d'un mot faire vivre ou mourir une pièce. (Photo Anta.) *1948.*

On me dit que les premières de New-York sont célèbres pour leurs suites catastrophiques. Mes amis londoniens me disent qu'un spectacle peut, chez eux, « flotter » le premier soir, avoir une presse médiocre et cependant s'assurer une honnête carrière. Et il se peut aussi que les bravos éclatent, que la critique soit conquise et que le spectacle ne fasse jamais ses frais. A Paris, si je suis bien informé, une série de feuilletons résolument hostiles peut déclencher une controverse qui assure au spectacle une carrière suffisante pour que chacun l'aille voir, même si le désaccord demeure.

Le public de New-York ne discute pas la critique. Ce n'est point parce que les critiques écrivent des articles sans réplique. Oh ! non. C'est parce que le public est foncièrement dégoûté du théâtre, qu'il ne peut être incité à s'y rendre que par des comptes rendus où des adjectifs comme *splendide, passionnant, inoubliable, désopilant* jouent un tel rôle que s'abstenir de voir la pièce deviendrait subversif.

Le critique new-yorkais, dont le verdict est pour ainsi dire sans appel, est souvent dépeint comme un massacreur d'innocents, un individu dont la vocation serait d'écarter du théâtre le plus grand nombre possible de gens, d'empêcher le plus grand nombre de pièces de réussir. Mais c'est le contraire qui est vrai. Le critique est condamné à déborder d'enthousiasme. Il faut qu'il outre démesurément ses louanges s'il veut que le public se décide à se déranger. Le seul fait qu'il y consente, qu'il accepte de se parjurer, d'outrepasser l'estime qu'il peut avoir pour un ouvrage, de brandir les épithètes les plus extravagantes — tout cela pour maintenir en vie une certaine espèce de théâtre — est la réelle mesure de l'amour qu'il a pour son métier.

Parcourons ensemble les communiqués de théâtre dans les quotidiens de New-York et les citations favorables qu'ont fournies les comptes rendus. Chacun des plus récents spectacles est tour à tour qualifié d'*étourdissant, extraordinaire, excitant, à ne pas manquer, énormément drôle, une réussite théâtrale, hilarant, une comédie telle que nous n'en verrons plus avant longtemps, bourré d'esprit, de talent et de charme.* En vérité, jamais l'ancienne Athènes n'a connu pareille saison théâtrale... (De l'avis unanime, ladite saison est — de mémoire d'homme — la pire qui fut jamais : je vous laisse imaginer le ton des extraits de presse quand la saison est vraiment bonne.) Pour convaincre les gens de venir au théâtre, le critique new-yorkais d'aujourd'hui est prêt à tout, sauf peut-être à installer dans l'entrée une criée aux billets.

Le critique est condamné à l'extase. Tout ce qui serait plus tempéré, plus juste lui est refusé. Prenez l'exemple de ce comestible

The ten or twelve persons who form the New York Drama Critic Circle, whose word can make or mar a play. (Photograph by Anta.) *1948.*

★

controversy which assures the show of running long enough for everyone to see it, if only to let them in on the argument.

New York audiences do not argue with the New York critics. This is not because the critics write unanswerable reviews; they don't. It is because the audience is substantially sick of the theatre and cannot be badgered into attending except by a set of notices in which adjectives such as "magnificent," "enthralling," "unforgettable," and "exhilarating" play so large a part as to make the theatregoer's absence seem a social breach.

The New York critic, whose verdict on a play is just about final, is usually pictured as a slaughterer of innocents, as a man whose principal dedication is to the task of keeping the maximum number of people away from the theatre, the maximum number of plays from succeeding. The reverse is true. The critic must all but explode with enthusiasm, must in fact seriously overwrite himself if he is to get people into the theatres at all. The fact that he is willing to do so, willing to perjure himself above and beyond his actual respect for a play, willing to employ all those extravagant, overworked, and downright embarrassing adjectives in the cause of keeping some kind of theatre alive is the real measure of his devotion to his trade.

Let me take you down through a single day's advertisements in the New York theatrical columns, and the handy quotes that the critics have dished out. One by one, this season's plays are "stunning," "magnificent," "exuberant," "distinguished," "not to be missed," "enormously enjoyable," "the stage at its best," "exhilarating," "as engaging a comedy as we are likely to see in a long time," "enchanting," "full of wit, talent, and splendor," and "extraordinary." I tell you, old Athens never had a season like one. (Since the season is universally agreed to be the worst within the memory of man, I leave to your imagination the quotes that must turn up in a good one.) The contemporary New York critic is, quite clearly, willing to do everything short of hawking tickets under the marquee in order to convince people that there may be some valid reason for attending a Broadway theatre.

The critic is committed to ecstasy; anything more temperate, or more accurate, is denied him. Take the case of that very common vegetable, the nice little play. Let's say the play is modestly attractive, rather engagingly performed, and reasonably—though not extraordinarily—entertaining. The New York reviewer who told the truth, who called it a "nice little play, pleasantly acted," would be signing its death warrant. No one would go to see it. Because he knows this, the critic at once dismisses the possibility of writing a calm, reasonable, balanced notice, shrugs off the shreds of integrity he has left, and proceeds to do nip-ups in print over a show that actually left him only mildly complacent in his seat.

Within the week, as I write, two so-so enterprises have opened in New York. The first is a comedy with quite a few bright lines, and a narrative of such magnificent irrelevance that the lines seem to have been imported wholesale from some other play. The second thrives on the energetic, shrewd, but wholly uninspired work of a single actor. Neither of these ventures is ever going to cause any international stir, or, for that matter, be remembered in New York after a few months. But each is respectable enough, and interesting enough, to be worth the casual attention of the so-called "regular" playgoer. In order to get that "regular" playgoer into motion the critics must wallow in rich and unrestrained prose. The first evening was—I quote—"altogether scintillating," "irresistible," "utterly hilarious," and

assez répandu : la bonne petite pièce. Supposons une comédie assez attrayante, plutôt bien jouée, distrayante sans excès. Le critique new-yorkais qui s'aviserait de dire la vérité, qui l'appellerait « une charmante petite comédie, joliment interprétée », du même coup la condamnerait à mort. Personne n'irait la voir. Le sachant, le critique ne songera pas à écrire un compte rendu juste et pondéré. Il se débarrasse de ce qui peut lui rester d'intégrité et accumule les interjections à propos d'un spectacle qui, dans son fauteuil d'orchestre, ne l'avait qu'agréablement touché !

Au cours même de la semaine où j'écris, deux spectacles, que nous qualifierons de « comme ci, comme ça », ont commencé leur carrière. Le premier est une comédie qui compte quelques répliques brillantes et un récit qui vient si magnifiquement hors de propos qu'il paraît avoir été emprunté tel quel à une autre pièce. Le second repose tout entier sur la prestation d'un seul acteur, solide, adroit, mais manquant cette fois d'inspiration. Ni l'une ni l'autre aventure n'est de nature à causer une sensation internationale. Mais

"captivating." The second was "sheer magnificence," possessed of "extraordinary power," and among "the truly great experiences of our time." The critic, re-reading his notice at breakfast the next morning, must frequently yearn for a theatrical experience as overwhelming as the one he has just described.

There is, by now, an unwritten law to the effect that no critic may write a so-so notice. He must even be careful about the amount of qualification he inserts into an otherwise ecstatic pæn. One paragraph of very mild, more or less apologetic, quibbling may do no harm; two paragraphs may blow the whole thing to smithereens. The hawk-eyed playgoer, scanning the notice for some indication that he will be within his rights to stay away, deduces from the qualified paragraphs that *this* is what the show is really like, that the praise which has preceded and followed them is so much cant intended to save the faces of certain reputable personalities associated with the production, that the critic is really a master of the "no opinion" or hedging review, and that there are mysterious forces afoot bent on trapping the unwary into attending an obvious turkey.

Nor is the astute playgoer willing to abide by the favorable verdict of a single critic whom he admires, or whose reputation over the years commands respect. He ferrets out *all* the notices, looking for that one bad one that will tell the truth and free him of obligation. Earlier this season a new play by a distinguished and usually successful dramatist drew seven out-and-out raves against a minority of just two dissenting opinions. The show closed in two weeks. More recently, and much more implausibly, a show opened to eight out of nine glowing reviews. The audience apparently found that ninth one. In any event, the production is rapidly withering away. As you can see, the American playgoer is on his toes.

The critic must even be wary about the particular *kind* of praise he bestows, about his choice of superlatives. Not long ago a New York reviewer, enthusing about a musical show, made the mistake of calling it "intelligent." Next morning the show's press agent was hot on the wire. "What are you trying to do—kill us?" he wanted to know. "Intelligent," it seems, is not a box-office word, above all for a musical show. There are others like it—"distinguished," "dignified," "worthy," "impressive." To the New York audience these are synonyms for "deplorably dull," and they offer handsome excuse for spending the evening in a comfortable bar. The respectable show which is simply "worth a visit"—never say that; it means "don't get caught dead in the place"—must be described as "dazzling," "delectable," or "downright superb."

It is small wonder that when a show comes along which is obviously, unmistakably, hopelessly bad, the average critic turns on it with unholy wrath. For once he may release the other side of his vocabulary; for once he may square it with his conscience, balance things off for the fruity lyricism demanded of him the rest of the time. Confronted with a show which could under no circumstances be salvaged, he explodes with obvious relief. This, of course, immediately gives him the reputation of being a savage and smart-alecky tyrant who is dedicated to destroying the theatre and displaying his own linguistic virtuosity.

The trouble with the New York theatre is not that the critics hate the theatre, but that audiences do. The audience will go to nothing out of its own personal curiosity. It will go to nothing to which the slightest breath of suspicion attaches. It will go to nothing which is not made absolutely compulsory by the desesperate men on the aisle.

Strictly speaking, there is no New York audience for the theatre as such. Opening nights are supported by the profession; look around you and you will see no one who is not directly or indirectly connected with the trade. Second nights, at least for

elles provoquent toutes deux le respect et sont d'un intérêt assez grand pour mériter l'attention de ce qu'on appelle l'amateur de théâtre « régulier ». Pour toucher cet amateur régulier les critiques doivent recourir à une prose opulente et sans retenue. Nous citons : la première des deux pièces est *à la fois scintillante, irrésistible et profondément comique.* La seconde est d'*une pure magnificence, douée d'une puissance extraordinaire et compte parmi les vraiment grandes expériences de notre temps.* Le critique, en relisant le lendemain matin, à son petit déjeuner, son compte rendu, doit sans doute souhaiter de tout son cœur rencontrer un jour au théâtre une expérience aussi bouleversante que celle qu'il vient de décrire.

Il existe une loi non écrite qui défend à tout critique de signer un compte rendu mitigé. Il faut même qu'il veille à ce que le nombre d'adjectifs y soit assez considérable pour rendre efficace son péan ! Un seul passage de douces, de presque timides réserves ne fera pas grand mal, mais deux paragraphes de ce genre peuvent faire sauter tout l'édifice. Le lecteur a l'œil d'un épervier. Il épluche le compte rendu pour y trouver un motif de rester chez lui. Il déduira des paragraphes en question ce que le spectacle doit vraiment être et conclut que les éloges qui ont précédé ou suivi sont des feintes destinées à sauver la face et à ménager certaines personnalités intéressées au spectacle. Il soupçonne que des forces mystérieuses travaillent pour attraper l'amateur imprudent et lui faire avaler quelque mauvaise drogue.

Notez que le lecteur astucieux n'a garde de s'en tenir au verdict favorable d'un seul critique, qu'il admire ou dont une réputation durable commande le respect. Il se procure plusieurs comptes rendus, en quête du mauvais papier qui le libérera de toute obligation envers le spectacle. Au début de cette saison une pièce nouvelle d'un auteur notoire, généralement heureux, recueillit sept critiques bourrées d'éloges contre deux opinions dissidentes. La pièce ne vécut qu'une quinzaine de jours. Plus récemment, et de façon beaucoup plus inattendue, une pièce a débuté par huit articles éclatants, sur neuf en tout. Le public a sans doute découvert ce neuvième, car le spectacle décline rapidement.

Il faut même que le critique fasse bien attention aux superlatifs qu'il choisit lorsqu'il se lance dans l'éloge. Il n'y a guère, un critique new-yorkais, très enthousiasmé par une comédie musicale, commit l'erreur de la qualifier d'*intelligente.* Le lendemain matin l'agent de publicité bondit au téléphone : « Qu'est-ce que vous essayez de faire ?... Nous tuer ?... » *Intelligent,* à ce qu'il semble, n'est pas publicitaire, surtout pour une comédie musicale. Il y a d'autres objectifs du même genre : *distingué, de valeur,* etc. Pour le public new-yorkais cela signifie : *désespérément ennuyeux* ; et c'est l'excuse toute trouvée pour passer la soirée au bar.

Rien d'étonnant donc à ce que l'on voie, lorsqu'un spectacle est franchement, indubitablement, désespérément mauvais, le critique foncer sur lui sans charité. Il peut enfin donner le champ libre aux autres épithètes de son vocabulaire. En présence d'un spectacle qui n'a pas la moindre chance d'être sauvé, son soulagement est visible. Ce qui, d'ailleurs, lui confère immédiatement la réputation d'un sauvage, d'un tyran, qui se voue à la destruction du théâtre et n'a le souci que de faire montre de sa virtuosité linguistique.

Tout le mal vient de ce que ce ne sont pas les critiques qui détestent le théâtre, mais le public. Ce public n'ira jamais nulle part par curiosité personnelle. Il n'ira à rien que frôle le plus léger souffle de suspicion. A rien qu'il ne soit pas absolument obligé d'aller voir.

Strictement parlant, il n'y a pas de vrai public à New-York pour le véritable théâtre. Les premières ne concernent que les professionnels. Regardez autour de vous. Vous ne verrez personne qui ne soit pas, directement ou indirectement, de la partie. Les secondes, du

those productions which have not turned nine "magnificent" in the daily press, are not patronized at all. Last season I covered shows for a magazine, and had second-night seats. It was the lonesomest year of my life. On one occasion—and it was only slightly exceptional—there was no one in the house *except* the magazine reviewers. We had been given seats all down the two side aisles. The center was totally empty. It was necessary for the producer to appear among us and request that we take up places in the center before the curtain could rise; we were asked to create the illusion of an audience for the actors.

It is my impression that the New York audience would go to see *Quo Vadis* before venturing into a playhouse of its own free will. The whys and wherefores of this astonishing condition call for further research; but it is clear that an appalling disaffection, a profound distrust, exists between stage and spectator, and that it takes an enormous amount of laudatory and puffing on the part of the critics to overcome it.

It is sometimes suggested that the theatre would suddenly thrive again if all critics were to drop dead. I have a sneaking suspicion that this is not an accurate forecast—that if it were not for the adjective-giddy, theatre-pushing, emotion-whipping reviewers the audience would heave a great sigh of relief, call the whole thing quits, and take off for the handiest night-club. Or, at least, that is another way of looking at it.

moins quand il ne s'agit point d'un de ces spectacles qui ont mérité neuf fois l'épithète *magnifique* dans la presse quotidienne, n'attirent personne. La saison dernière j'ai suivi les spectacles pour une revue. Je recevais des places pour les secondes représentations. Ç'a été l'année la plus solitaire de ma vie ! Un soir — et ce n'était pas chose tellement exceptionnelle — il n'y avait personne dans la salle, sauf des critiques de périodiques. On nous avait donné des fauteuils sur les côtés. Il a fallu que le directeur vînt nous demander d'occuper les fauteuils du centre avant le lever du rideau. On nous chargeait ainsi de créer l'illusion du public pour les acteurs.

J'ai l'impression que le public new-yorkais irait plutôt voir *Quo Vadis* que de s'aventurer dans un théâtre de sa propre initiative. Les raisons de cet étonnant état de choses demanderaient de plus amples recherches, mais il est clair qu'une effrayante désaffection, une méfiance profonde existent dans le public pour tout ce qui touche à la scène.

On suggère parfois que le théâtre ressusciterait si tous les critiques tombaient morts d'un coup. Ceci ne me paraît pas un bon pronostic. S'il n'y avait plus ces pondeurs d'adjectifs, ces fouetteurs d'émotion pour pousser le public, de force, dans les théâtres, tout le monde exhalerait un immense soupir de soulagement, et chacun se dirigerait incontinent vers le club de nuit le plus proche...

WALTER F. KERR

Dramatic critic of the New York Herald Tribune.

A Riksteater tour crosses the Arctic Circle.

Une tournée du Riksteater passe le Cercle Polaire.

TOWARDS A

VERS UN PLUS

DECENTRALIZING dramatic activity and extending it to the widest strata of the population has become a common policy, which in previous numbers we have seen applied by France, Great Britain and the United States. Now far smaller countries offer no less convincin examples of its operation.

THE SWEDISH RIKSTEATER

LE RIKSTEATER SUÉDOIS

GÖSTA BERGMANN

THE Swedish Riksteater dates from 1933 when economic depression was killing the privately sponsored provincial theatres. Each year there were fewer touring companies, the repertoire was thinning out and the artistic level sinking; the proud traditions of the provincial Swedish Theatre, since its first flowering at the opening of the century, were fading away.

In these circumstances the Minister of Educational and Cultural Affairs, Arthur Engberg, proposed a nation—wide State—subsidized organization, a Riksteater, for he observed "It is not only the population of the capital who have a right to what is best in the theatre: the rest of the nation is justified in making the same demand." These words were to become the motto of the new organization. Its task was to restore confidence in the theatre by giving performances of good quality all over the country on both large stages and small with the help of the State and the co-operation of the mass organizations, while at the same time stimulating and concentrating dramatic interest in each locality by forming theatre societies to act as hosts and managers for the visiting companies.

A great field of work lay before us. The census showed that four fifths of our population (which now stands at seven million) dwelt outside the three cities, Stockholm, Gothenberg and Hälsingborg who alone enjoy resident theatre companies. Expectations ran high—too high in many cases. It was assumed that, by a

LA fondation du Riksteater suédois remonte à 1933, époque de dépression économique où le théâtre de province menaçait ruine. Chaque année les tournées se faisaient plus rares, le répertoire s'amenuisait et la qualité baissait : la haute tradition du théâtre suédois de province était en train de disparaître.

Telle était la situation lorsque M. Arthur Engberg, ministre de l'Education et des Affaires culturelles, proposa la fondation d'un complexe théâtral subventionné par l'Etat et susceptible de satisfaire aux besoins du pays tout entier : le Riksteater. En cette occasion il fit une déclaration qui devint en quelque sorte la devise de cette nouvelle organisation : PROFITER DE CE QUE L'ART DRAMATIQUE A DE MEILLEUR N'EST PAS LE DROIT EXCLUSIF DE LA CAPITALE. LE RESTE DE LA NATION PEUT A JUSTE TITRE RECLAMER SEMBLABLE PRIVILEGE. Le problème consistait à recréer la confiance en donnant des représentations de qualité sur les petites comme sur les grandes scènes, en coopération avec les organisations de masse, et aussi à stimuler l'intérêt pour le théâtre par la constitution de groupements chargés d'organiser localement les représentations et de recevoir les spectacles en tournée.

Nous avions un vaste travail devant nous. Le recensement indiquait que les quatre cinquièmes de la population de la Suède

WIDER PUBLIC

★

GRAND PUBLIC

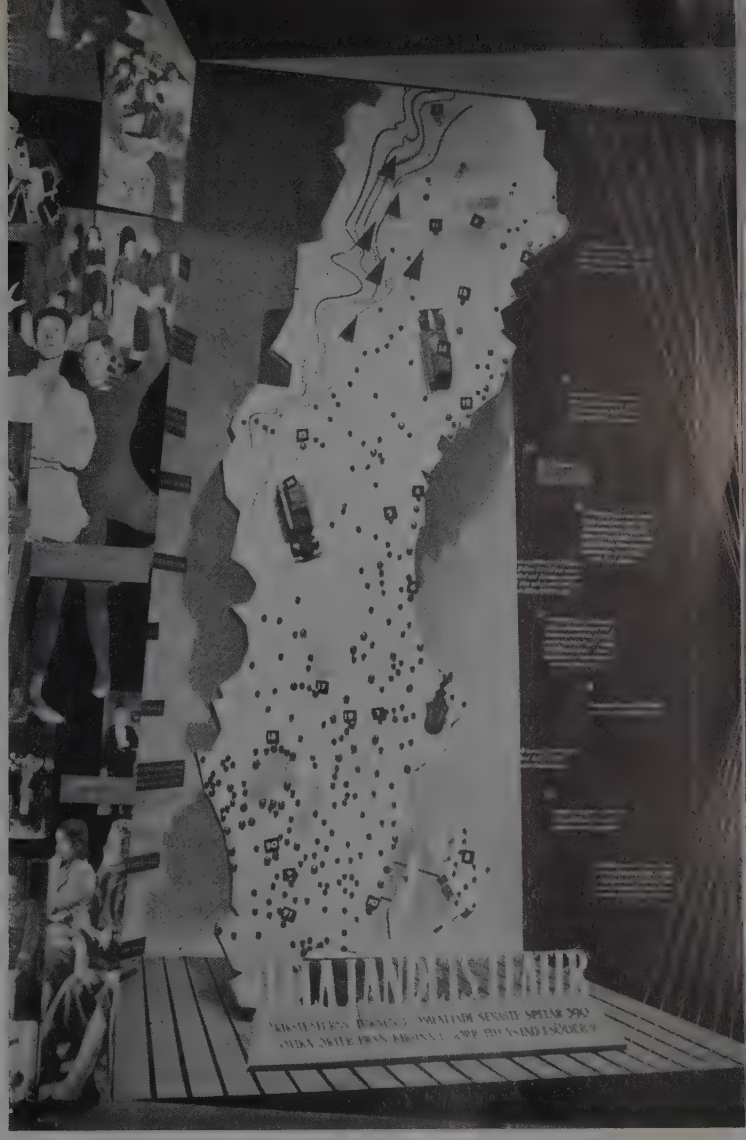
DECENTRALISER l'activité dramatique en même temps que l'étendre aux couches les plus larges de la population est un mot d'ordre qui se généralise.

Dans de précédents numéros, nous en avons observé l'application aux Etats-Unis, en France et en Grande-Bretagne. Aujourd'hui des pays de bien plus faible étendue nous en offrent des exemples non moins convaincants.

★

stroke of the wand, the foremost actors would appear in every theatre at minimum prices. The name Riksteater carried an obligation, which has only been justified in the last five years thanks to increasing assistance from the State. During last season the Riksteater gave 1,320 performances in 370 different localities of every type, from cities of 60,000 inhabitants to small remote communities in the forests and mountains. These 370 places are spread over the map of Sweden from the fertile plains of Skane in

★



Map of Sweden showing the localities in which the Riksteater plays.
Carte de Suède montrant les localités où joue le Riksteater.

★

The decors are stowed on the roof of the bus. Tomorrow they will play elsewhere.

On embarque les décors sur le toit de l'autocar. Demain soir on joue ailleurs. (Photo Sallstedts.)

(Photo Hernried.)

A C tour performs in the village hall in Marmaverken.

Une tournée C joue à la Maison communale de Marmaverken.

the south to the iron fields and mining communities north of the Arctic Circle, a distance of 900 miles from north to south and 250 or 300 from east to west.

The number of performances given in each place varies greatly of course. An average sized Swedish city of 40,000 to 50,000 inhabitants has about forty performances a season by the Riksteater, while the smallest places receive one or two visits. Box office receipts during the season 1950-1951 amounted to 1,485,000 Swedish crowns. The theatre's subsidy from the State was 610,000 crowns, and from other organizations 105,000 crowns. The subsidy from the State for the current year has been increased to 822,000 crowns to cover increased expenses due to currency depreciation. The progress made in the last five-year period is seen from the following table:

	PERFORM.	TICKET SALE	VISITORS
1946-1947	587	614.390	183.463
1947-1948	718	789.556	241.476
1948-1949	921	1.047.169	290.600
1949-1950	1.197	1.340.346	364.045
1950-1951	1.319	1.485.629	411.411

The Riksteater is the central link in an association of local dramatic societies (representing the theatre-going public) which function in all cities and in some industrial communities, their membership being open to all for an annual subscription of 3 crowns. (In small places which have no dramatic society, the local People's House or lecture society organizes performances.)

It has been our aim from the start that the governing bodies of these local societies should represent the interests of our new working class public as well as those of the middle class theatre-goer. These governing bodies are elected by the members of their society, annually in May. One to three delegates from each society (according to its size) gather at a Congress in Stockholm every other year, to present their criticisms and requests, and study their common problems. The Congress agenda for 1950 included

— 7 millions actuellement — habitaient hors des trois villes principales : Stockholm, Gothenbourg et Hälsinborg, où des théâtres permanents étaient régulièrement en activité. On s'attendait, dès la première saison, à des résultats sensationnels, trop sensationnels parfois : on crut que par un coup de baguette magique les meilleurs artistes du pays se produiraient partout et à prix réduits. Le nom de Riksteater impliquait une obligation, mais il faut reconnaître que ce n'est que depuis ces cinq dernières années que le Riksteater s'est révélé, grâce à l'assistance croissante de l'Etat, jusqu'à un certain point capable de tenir ses promesses et de devenir réellement ce que suggère son nom : un mouvement dramatique vraiment démocratique et à l'échelle de la nation. Durant la saison dernière, le Riksteater a donné 1.320 représentations dans trois cent soixante-dix localités différentes, allant des villes de 60.000 habitants jusqu'aux petites communautés les plus éloignées. Ces trois cent soixante-dix localités sont parsemées sur toute l'étendue de la Suède, depuis les plaines fertiles de la Scanie, dans le Sud, jusqu'aux gisements de fer et aux centres miniers du Nord, situés parfois à 150 kilomètres du Cercle Polaire. Il y a lieu de rappeler ici que la Suède s'étend du sud au nord sur 1.300 kilomètres et de l'est à l'ouest sur 350 à 400 kilomètres.

Le nombre de représentations données dans chaque localité varie évidemment beaucoup. Dans une ville moyenne de 40.000 à 50.000 habitants, le Riksteater joue une quarantaine de fois par saison, tandis qu'il ne visite les plus petits endroits qu'une ou deux fois par an. Les recettes de la saison 1950-1951 se sont élevées à 1.485.000 couronnes suédoises. Les subventions des pouvoirs locaux se sont chiffrées à 105.000 couronnes, et celles de l'Etat, d'un montant habituel de 610.000 couronnes, ont été portées cette année-là, pour faire face à l'augmentation du prix de la vie, à 822.000 couronnes. Les progrès réalisés se marquent dans la statistique ci-dessous :

	REPRÉSENT.	RECETTES	SPECTATEURS
1946-1947	587	614.390	183.463
1947-1948	718	789.556	241.476
1948-1949	921	1.047.169	290.600
1949-1950	1.197	1.340.346	364.045
1950-1951	1.319	1.485.629	411.411

A proprement parler, le Riksteater est une fédération des groupements locaux de spectateurs qui dans les grandes villes et dans certains centres industriels sont constitués comme tels et dans les petites villes consistent en « Maisons du Peuple », cercles de conférences, etc., qui agissent comme organisateurs. Les groupements de spectateurs voient venir leurs membres de tous les milieux sociaux ; ces membres paient une cotisation de 3 couronnes. Nous avons d'ailleurs spécialement insisté pour que les comités directeurs soient composés d'un nombre à peu près égal de délégués des grandes organisations de masse — notre nouveau public — et de délégués du public ordinaire, issu des classes moyennes. Au mois de mai chaque groupement de spectateurs élit son comité directeur. Tous les deux ans l'ensemble des groupements se réunit en congrès à Stockholm. Les délégués — de un à trois selon le nombre de membres — ont l'occasion de formuler

for example the adoption of the Executive Board's report and Profit and Loss account for the two previous seasons; a proposal to resume opera performances and a request for a government subsidy to finance them; a proposal to extend the Riksteater's activities (though the difficulty of finding enough older actors was borne in mind); a proposal to ease the lodging problem in places that have little hotel accomodation; prospective itineraries (planned with regard to the difficulty of obtaining the use of certain theatres); discussions on salaries and publicity etc, and the election of a Council and auditors.

The Congress chooses five members of the Executive Board, the State names three, and this executive appoints the Director. The Riksteater is thus based on representation of the theatre-going public combined with central leadership.

The central administration has its headquarters in Stockholm, where plays are rehearsed before going on tour. The Riksteater began by producing very few plays itself, and relying mainly on the permanent theatre companies of Stockholm, Gothenberg and Hälsingborg. Gradually however, the organization has evolved till now about 1,100 performances are produced each season by the Riksteater itself and only 200 by the permanent theatres. This means that the Riksteater sets up 15 to 20 programmes each season with its own directors and actors; the season lasts from September 15th to May 1st, each programme being played from 50 to a 100 times. At the height of the season the theatre presents as many as 10 programmes in different places on the same day. The difficulties of life on the road are somewhat relieved by the fact that companies can now give three or four consecutive performances in the larger cities.

Programme are classified as A, B and C tours according to the stage facilities they require; A programmes are for well-equipped theatres with deep stages and wings (868 performances of this type were given in 70 different theatres during 1950-1951), B programmes are for small stages in People's Houses and similar premises in small towns and industrial communities (109 performances in 109 localities), C programmes are for small halls with miniature stages requiring a very limited cast and the simplest technical equipment (342 performances in 190 places.)

The problem of theatre buildings is the eternal burning question in Sweden as elsewhere. A State theatre stands or falls on this point, and it is a pleasure to see the new interest in drama manifesting itself in the modernization of many premises as well as in many new projects, still unrealized unfortunately on account of difficult times. Costs naturally vary considerably according to the type of production. The following table gives average figures per day for all three types.

	A	B	C
Average cost per day, exclusive of local costs: total	1.575	930	690
a) Cost of travelling & transport	155	120	115
b) Allowances for expenses to actors & technicians	265	90	90
c) Authors' fees	115	60	25
d) Cost of publicity (exclusive of local publicity).	30	30	25
e) Depreciation of equipment (cost of scenery, costumes rehearsals & management, etc.) exclusive of cost of central office	270	200	150
Average « local » cost per day (rent of premises, attendants, advertisement, etc.)	480	150	100

Actors' salaries range from 35 to 200 crowns for each performance. The total number of artists engaged each season amounts

leurs vœux et leurs critiques au sujet du répertoire, du niveau artistique, des questions techniques, etc., ainsi que de mettre en discussion les problèmes communs.

A titre d'exemple voici l'ordre du jour du congrès de 1950 :

Adoption du rapport du Comité exécutif et du bilan des profits et pertes pour 1948-1949 et 1949-1950. Proposition tendant à la reprise des spectacles d'opéra et à l'octroi d'une subvention gouvernementale à cet effet. Proposition tendant à étendre les activités du Riksteater, tout en tenant compte du manque d'acteurs qualifiés d'un certain âge. Proposition concernant les problèmes de logement dans les localités ne disposant pas d'hôtels. Proposition d'itinéraires tenant compte de l'indisponibilité des salles à certaines dates dans certaines localités. Etude de la publicité, des rémunérations. Election du Comité exécutif.

Le Congrès élit cinq membres du Comité exécutif, tandis que l'Etat désigne les trois autres. A son tour le Comité exécutif nomme le directeur du Riksteater. Ainsi le travail s'organise par les échanges et dans la coopération entre les représentants du public et la direction centrale. Au cours des ans nous avons constaté que le sentiment d'une communauté d'intérêts s'était développé au sein des groupements locaux à la suite du Congrès; de là le caractère vraiment démocratique du Riksteater.

L'administration centrale a son siège à Stockholm, et c'est à Stockholm que sont répétés les spectacles. A ses débuts le Riksteater ne montait lui-même que peu de pièces. Les tournées se faisaient surtout avec les troupes régulières de Stockholm, de Gothenbourg et de Hälsinborg. Petit à petit cependant, pour des raisons d'organisation, il a fallu modifier ce système, et maintenant le Riksteater assure lui-même environ 1.100 représentations par saison tandis que les 200 autres viennent des théâtres constitués.

Cela signifie que le Riksteater prépare, avec ses propres metteurs en scène et comédiens, de quinze à vingt spectacles par saison. Celle-ci s'étend du 15 septembre au 1er mai, et chaque spectacle est joué de cinquante à cent fois. Ainsi le théâtre peut, le même jour, présenter dix programmes dans dix localités différentes. La fatigue des tournées est en partie compensée par le fait que les troupes peuvent à présent donner trois ou quatre représentations dans les centres les plus importants et ainsi respirer entre deux déplacements.

Les programmes sont classés en tournées A, B et C, selon leurs exigences techniques. Les tournées A visitent les théâtres bien équipés, aux coulisses spacieuses (en 1950-1951 : 868 représentations sur soixante-dix plateaux); les tournées B jouent sur les petites scènes des « Maisons du Peuple » (en 1950-1951 : 109 représentations dans cent neuf localités); enfin les tournées C jouent dans les salles les moins favorisées et sur des scènes minuscules, pour lesquelles il faut choisir des œuvres qui ne demandent qu'un nombre restreint d'acteurs et un équipement réduit (en 1950-1951 : 342 représentations dans cent quatre-vingt-dix localités). Le problème des salles de théâtre est véritablement, en Suède comme partout ailleurs, une question brûlante sur laquelle un théâtre d'Etat réussit ou trébuche; il m'est d'autant plus agréable de reconnaître les améliorations apportées aux locaux anciens et le nombre de nouveaux projets à l'étude.

Les frais d'exploitation de ces différentes tournées varient naturellement en fonction de la distribution, de l'équipement, etc.

(Photo Sallstedts.)

Margot Ryding and Victor Sjöstrom in Dona Rosita or the Language of Flowers, *by Frederico Garcia Lorca at the Riksteater.*

Margot Ryding et Victor Sjostrom dans Dona Rosita ou le Langage des Fleurs, *de Frederico Garcia Lorca. Riksteater.*

to 200 including musicians. So far artists have only been engaged for a single tour, but for next season a small fixed nucleus of actors has been secured on a seven months contract.

The Riksteater repertory needs to be as various as the stages upon which it performs. The following is a selection (mainly from the A. tours) of the last two seasons. In 1950-1951 Shakespeare's *Merchant of Venice,* Shaw's *Arms and the Man,* Miller's *Death of a Salesman,* Eliot's *Cocktail Party, Summer and Smoke* by Tennessee Williams, *Come Back Little Sheba* by W. R. Inge, Sartre's *Huis Clos, Antigone* by Anouilh, *Le Don d'Adèle* by Pierre Barillet and Jean Pierre Grédy, *Black Chiffon* by Lesley Storm and naturally several Swedish plays such as Strindberg's *Gustaf Vasa.* In 1951-1952, *Dream Girl* by Elmer Rice, *Rosita* by Garcia Lorca, *Le Bal du Lieutenant Helt* by Gabriel Arout, Jean Anouilh's *Colombe, The Glass Menagerie* by Tennessee Williams and several Swedish plays. Special companies are sent out with operettas, and occasionally an opera and ballet for the largest theatres. School plays are also included in the repertory. The small companies have performed among other plays Priestley's *An Inspector Calls* and Noël Coward's *Private Lives.*

From production I turn to distribution. Here the Riksteater depends absolutely and entirely on the local societies and their contributions. These organizations buy the programme from the central office at fixed prices which are scaled according to the size of the theatres; the large ones pay more than the small. The local organization takes responsibility for filling the theatre or arranging satisfactory attendance. It finances the performances by box office sales, membership fees and subsidies from the

Le tableau ci-dessous indique ce que coûte, en moyenne et par jour, une représentation de chaque type :

	A	B	C
Transport des comédiens et du matériel	155	120	115
Allocations aux comédiens et aux techniciens	265	90	90
Droits d'auteurs	115	60	25
Publicité générale (à l'exclusion de la publicité locale)	30	30	25
Amortissement (administration, répétitions, décors, costumes. A l'exception des frais généraux d'administration)	270	200	150
Dépenses locales (location de la salle, personnel, publicité, etc.)	480	150	100

Le cachet des comédiens varie, par représentation, entre 35 et 200 couronnes suédoises. Deux cents artistes environ (musiciens y compris) sont recrutés par saison ; la plupart sont engagés pièce par pièce ; quelques-uns seulement ont un contrat de sept mois.

Le répertoire du Riksteater doit évidemment être aussi varié que les scènes sur lesquelles il se produit. Quelques titres des deux dernières saisons (tournées A surtout) : *Le Marchand de Venise,* de Shakespeare; *La Mort du Commis Voyageur,* de Miller; *Le Héros et le Soldat,* de Shaw; *Cocktail Party,* d'Eliot; *Summer and Smoke,* de Tennessee Williams; *Come back Little Sheba,* de W. R. Inge; *Huis clos,* de Sartre; *Antigone,* d'Anouilh; *Le Don d'Adèle,* de Barillet et Grédy; *Black Chiffon,* de Storm; *Dream Girl,* d'Elmer Rice; *Rosita,* de Garcia Lorca; *Le Bal du Lieutenant Helt,* de Gabriel Arout ; *Colombe,* d'Anouilh ; *La Ménagerie de Verre,* de Tennessee Williams, et naturellement des pièces suédoises, dont *Gustaf Vasa,* de Strindberg. Des opérettes, parfois un opéra ou un ballet, des pièces pour les écoles sont également au répertoire. Les petites compagnies ont joué *Un Inspecteur vous demande,* de Priestley ; *Private Lives,* de Coward, etc.

Pour ce qui est de l'organisation, le Riksteater dépend entièrement des sociétés locales. Celles-ci achètent les spectacles à des prix forfaitaires, qui varient selon la dimension des théâtres. L'association locale prend la responsabilité de remplir la salle ou d'y assurer une assistance satisfaisante. Elle finance les représentations par la vente des places, les cotisations des membres et les subventions municipales; ces subventions sont devenues fréquentes, malgré leur modicité. Les prix des places pour les spectacles des tournées A vont de 6 à 8 couronnes; il y a lieu d'y ajouter environ 1 couronne pour les représentations d'opéra. Dans les tournées B ces prix descendent à 4 ou 5 couronnes et dans les tournées C, à 3, 3 1/2 et 4 couronnes. Ces prix comprennent les taxes sur les spectacles (environ 15 % des recettes), encore que

communities, which have been more and more frequently available, even if the sums are as yet relatively modest.

Admission prices vary a great deal according to the type of theatre. In the towns visited by the A Companies, stalls cost from six to eight crowns, and lyrical performances a crown or so more. In B theatres (People's Houses, etc., in industrial areas) the best seats cost four to five crowns. In C houses (Assembly rooms and other premises in the smallest places) uniform charges are made, viz. 4, 3.50 and 3 crowns. These prices include national and local amusement taxes which amount to 15 % of the box office receipts. In many places the local tax is remitted or refunded to the theatrical society.

By means of various forms of subscription and through promotion in places of employment, interest in the theatre has grown until, as I mentioned above, it is now possible to give a play four times in a town of moderate size, where formerly it was impossible to collect one full audience. The labours of local drama enthusiasts have also done wonders. For instance eighty people from the little village of Vittangi (north of the Arctic Circle) travel to Sweden's northermost town of Kiruna to attend each one of our performances. This means a round trip of 130 miles on winter nights to see for example Anouilh's *Antigone* or Shakespeare's *Merchant of Venice.*

The Riksteater has naturally some journalistic outlets. It publishes a journal for its members, intended as an organ of the organization but also as an organ of the theatre arts in general. In co-operation with other cultural organizations and the amateur dramatic societies week-end conferences are arranged, with discussions about some of the Riksteater's productions.

In recent years our country has been swept by a warm wave of interest in the theatre, and there has been greater expansion of

dans plusieurs centres déjà le montant de ces impôts soit reversé à titre de subside aux groupements de spectateurs.

Par différentes sortes d'abonnements, par une propagande effectuée sur les lieux mêmes du travail et par toutes espèces d'organisations, l'intérêt pour le théâtre s'est peu à peu développé, au point que le spectacle, comme nous l'avons déjà dit, peut aujourd'hui être joué quatre fois de suite dans une ville d'importance moyenne où précédemment on ne faisait même pas une salle comble. C'est sur le plan local que le travail a porté ses fruits, que l'enthousiasme a fait merveille. C'est ainsi que quatre-vingts personnes de Vittangi, un petit village du nord, vont par autocar à la ville la plus septentrionale de la Suède, Kiruna, au nord du cercle polaire, pour tous nos spectacles : elles font un voyage de 180 kilomètres dans la nuit d'hiver pour assister à l'*Antigone* d'Anouilh ou au *Marchand de Venise* de Shakespeare.

Le Riksteater publie enfin une revue à l'intention de ses membres, revue qui, tout en étant l'organe de notre association, parle du théâtre en général. Il organise aussi des conférences et des discussions.

Au cours des dernières années la sympathie portée au théâtre a fait boule de neige. Non seulement le Riksteater a triplé son activité, mais de nouvelles compagnies permanentes, subventionnées par l'Etat et opérant sur une base professionnelle, se sont établies dans trois autres grandes villes ; des scènes expérimentales ont été fondées au Dramatiska Teater de Stockholm et au théâtre de Gothenbourg ; la vie théâtrale a pris un ton neuf et plus riche. Le nombre des spectacles dramatiques subventionnés *en dehors* de

Anders Henrikson and Sif Ruud in The Danse of Death, *by August Strindberg. Riksteater, 1949.* ★ *Anders Henrikson et Sif Ruud dans* La Danse de la Mort, *d'August Strindberg. Riksteater, 1949.*

(Photo Sallstedts.)

dramatic activity than ever before in our theatrical history. Not only has the organization of the Riksteater been tripled but new State subsidized theatres with permanent quarters, operating on a professional basis, have been started in three more of the larger cities, new studio stages have been opened at the Stockholm Dramatiska Teatern and the Gothenberg Stadsteater, and theatrical life has acquired a new and richer tone. The number of State-subsidized dramatic performances given outside Stockholm has grown from 1,600 during the 1932-1933 season to 4,100 during the season of 1949-1950. The aggregate government subsidies to all government-supported theatres in the country has amounted to between five and six million crowns (of which close on two million was allocated to the Royal Opera House in Stockholm).

The organized theatre has started something like a landslide. The people are calling for more theatre, for qualified professional theatre. Even out in the smallest villages the people want to brighten up the gloom of the Swedish winter with dramatic performances. Radio plays have undoubtedly done much to stimulate interest; instead of merely hearing voices, people want now to see these plays embodied on their local stage.

This theatre boom is a very encouraging phenomenon so long as it lasts, but we must bear in mind that the output of the theatre must not be developed too swiftly. It must keep pace with the available supply of qualified actors. The Riksteater and the other state-subsidized theatres may claim to have solved at least part of the problem of conquering distances, in order to bring the dispersed four-fifths of our population in touch with Thalia.

Stockholm est passé de 1.600 durant la saison 1932-1933 à 4.100 durant la saison 1949-1950. Le montant total des subventions octroyées par l'Etat atteint 5 à 6 millions de couronnes (dont près de 2 millions pour l'Opéra royal de Stockholm).

Partout les gens demandent à voir plus de théâtre, de théâtre de qualité, et même dans les plus petits villages les habitants désirent que le théâtre vienne jeter un peu de lumière dans la tristesse de l'hiver suédois. Les pièces jouées à la radio ont certainement contribué à éveiller l'intérêt pour l'art dramatique ; à entendre ces voix, les gens en viennent à désirer la présence vivante des acteurs.

Cet engouement pour le théâtre est un phénomène encourageant pour autant qu'il dure; il ne faut pas perdre de vue cependant que le rendement au théâtre ne peut être poussé inconsidérément et qu'interviennent des facteurs tels que la disponibilité d'acteurs qualifiés.

Au moins le Riksteater et les autres théâtres subventionnés ont résolu une partie de ce problème compliqué : réduire les grandes distances qui écartèlent notre pays et mettre les quatre cinquièmes de la population suédoise face à face avec Thalie.

GÖSTA M. BERGMANN
Directeur du Riksteater Suédois

The Company return by bus at night.

★

La troupe revient la nuit en autocar.

(Photo Sallstedts.)

THE BARTER THEATRE

LE BARTER THÉATRE AMÉRICAIN

THE company of this theatre has done more than any single producing unit to take living drama to places which had no theatre, and at prices within the range of the lower income pocket book.

It prepares a programme of six plays and tours approximately three hundred communities. It was founded by Robert Porterfield in 1932, during the depression. The cost of seats was then 35 cents or the equivalent in victuals. Ninety per cent of the patrons brought food or produce. In 1952 only 10 per cent paid in kind. The box office price is now $1.50.

The Barter Theatre is now the largest professional theatre outside of New York City.

Rural audience for the Barter Theatre
Virginia, U. S. A.
Le Public rural du Barter Theatre.

CETTE compagnie a fait plus qu'aucune autre aux Etats-Unis pour porter le théâtre vivant, à des prix à la portée de tous, là où il était ignoré.

Le Barter Theatre prépare un programme de six pièces, qu'il promène ensuite dans trois cents communautés. Il fut fondé par Robert Porterfield en 1932, au moment de la crise. Le prix de la place à ce moment-là était de 35 *cents* ou l'équivalent en victuailles. 90 % des spectateurs payaient en nature. En 1952 10 % seulement le font encore. Le prix de la place est maintenant de 1,50 dollar. C'est le plus important théâtre professionnel en dehors de New-York.

In the village square the Tent Theatre awaits its audience. ★ *Sur la grand'place du village, la tente-théâtre attend les spectateurs.*

THE BELGIAN NATIONAL THEATRE

LE THÉATRE NATIONAL DE BELGIQUE

JACQUES HUISMAN

In 1945, at the time the National Theatre was founded, Belgian drama was at the point of death for lack of an audience. In Brussels only three to five thousand spectators continued to support performances of good quality. Where foreign companies were concerned this was sufficient to provide three or four full audiences, but for Belgian companies it provided at most seven or eight moderate ones. They were therefore limited to seven or eight performances of any one play and they suffered all the disadvantages of too frequent change of programme, the impossibility of winning back money spent on sets and costumes, the inadequate number of rehearsals; in short they were a prey to artistic mediocrity.

The novelty of the National Theatre, at its inception, was to base the expenditure of its State subsidy on the simple principle that more performances required a wider public. They adopted slogans that caused an outcry at the time "We play for the non-theatre going public..." "We want the public of the boxing rings and football grounds..."

Au moment où fut fondé le Théâtre National, en 1945, le théâtre belge se mourait faute de spectateurs. A Bruxelles quelque trois à cinq mille fidèles seulement continuaient à suivre les spectacles de qualité. Pour les troupes étrangères, cela suffisait pour réunir trois ou quatre salles combles ; pour les troupes belges, cela permettait tout au plus sept ou huit salles honorablement garnies. Donc sept ou huit représentations. Avec toutes les fâcheuses conséquences que cela entraîne : changement trop fréquent d'affiche, impossibilité d'amortir les frais de décors et de costumes, nombre insuffisant de répétitions ; bref, médiocrité artistique...

L'originalité du Théâtre National, à sa naissance, fut de baser l'emploi de la subvention que l'Etat lui octroyait sur ce principe apparemment simpliste : pour plus de représentations un plus large public est nécessaire. De là, des slogans qui scandalisèrent à l'époque : « Nous jouons pour le public qui ne va pas au théâtre... Nous voulons le public des matches de boxe et des terrains de football... »

In 1952, with plays as uncommercial as *Romeo and Juliet* or Marivaux's *Jeu de l'Amour et du Hasard* they gathered between twelve and fifteen thousand spectators in Brussels, and between twenty and twenty-five thousand in the provinces. Between fifty and seventy performances were given of nearly every play, with a resulting improvement in their quality.

How was this achieved? The means have varied as time went on. At the start the increase was obtained: 1) by reducing the price of seats; 2) by extending provincial tours; 3) by specialization in the repertoire; and 4) by propaganda among the least favoured classes of society.

Reduction in the price of seats. — This first measure consisted in reducing the average price of seats to the cost of the best ones in a cinema i. e. 30 francs in Brussels and 20 to 25 in the smaller places.

For the bulk of the population this levelling made a difference; out of forty-six working class spectators of the National Theatre who were questioned, twenty-six declared that they saved up regularly to go to the theatre, and twelve expressed their desire to pay their annual subscription in two instalments!

Provincial Tours. — At first these were undertaken with severe loss (and even now they would not be possible without the State subsidy). But little by little audiences grew, till it became necessary to give first one and then two repeat performances in every town.

At present sixty different places are visited regularly. The number of performances has grown from 80 in 1945-1946 to 138 in 1949-1950, to 317 in 1951-1952.

Specialization of the Repertoire. — The business of choosing plays has been, and remains, extremely thorny. In order to reach the wide popular public one needs powerful and simple plays that are direct both in emotion and in humour, plays which have bounding action and are free of excessive psychological subtleties,

En 1952, avec des spectacles aussi peu commerciaux que *Roméo et Juliette,* de Shakespeare, ou *Le Jeu de l'Amour et du Hasard,* de Marivaux, le Théâtre National rassemble de 12.000 à 15.000 spectateurs à Bruxelles, de 20.000 à 25.000 spectateurs en province. Presque chaque pièce est représentée de cinquante à soixante-dix fois. Avec les heureuses conséquences que cela entraîne pour l'amélioration de la qualité...

Comment ce résultat fut-il acquis ? Les moyens employés ont varié au cours des années. Au départ, l'augmentation du public fut obtenue par : 1) l'abaissement du prix des places ; 2) l'extension des tournées en province ; 3) la spécialisation du répertoire ; 4) la propagande dans les classes sociales les moins favorisées.

Abaissement du prix des places. — La première mesure consista à ramener le prix moyen des places au taux des places les plus chères du cinéma : 30 francs dans les grandes villes, 20 francs à 25 francs dans les petites localités.

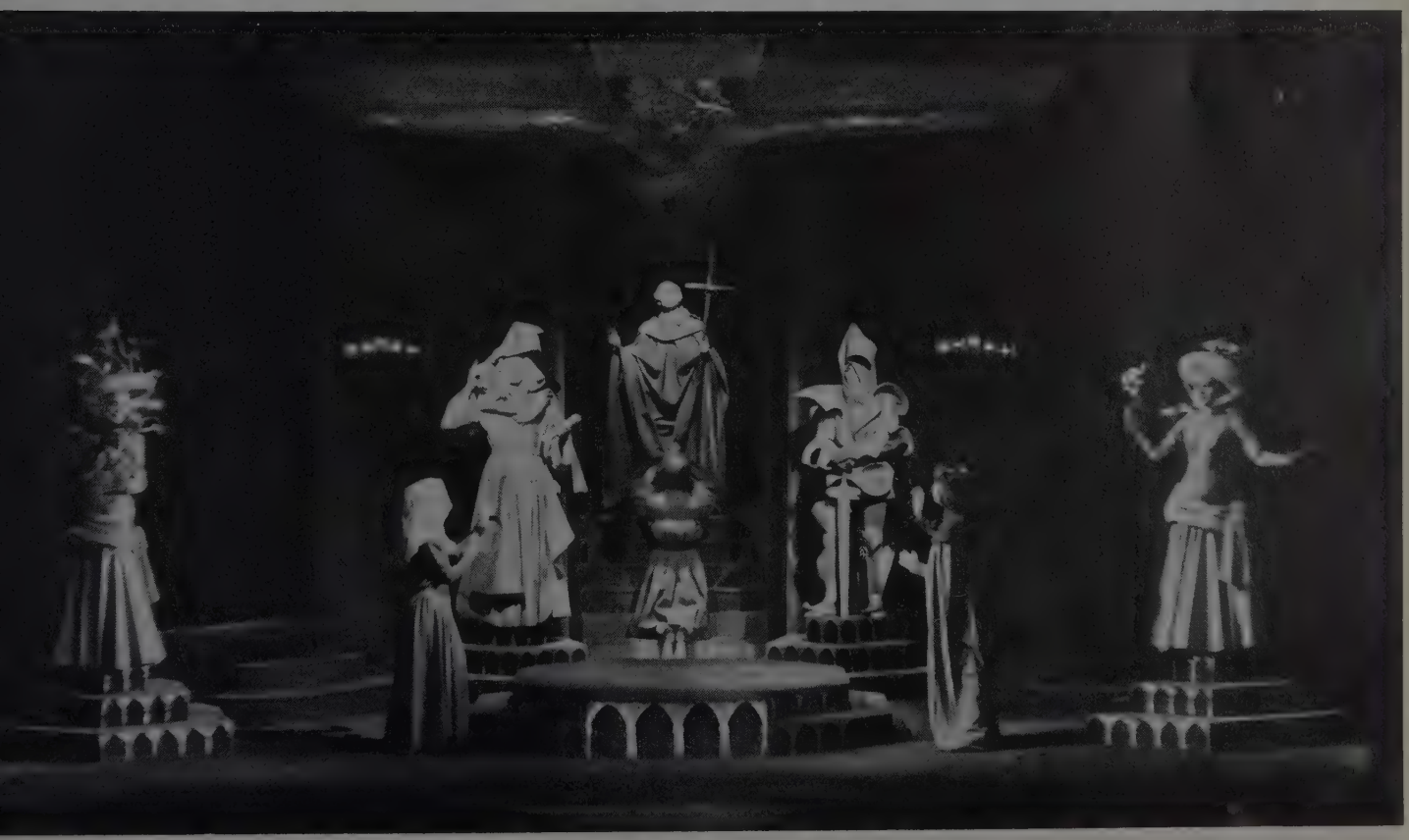
Pour la plus grande masse de la population, cet étalement a son importance. Sur quarante-six spectateurs ouvriers du Théâtre National récemment soumis à une enquête, vingt-six ont déclaré qu'ils économisaient de façon régulière pour pouvoir se payer des places de théâtre, douze ont manifesté le désir de pouvoir payer leur abonnement annuel en deux fois !

Tournées en province. — Elles furent d'abord lourdement déficitaires. (Encore à présent elles seraient impossibles sans la subvention.) Mais peu à peu les salles se remplirent ; au point qu'on dut organiser une, puis deux représentations supplémentaires par ville.

Actuellement soixante localités sont régulièrement visitées. Le nombre des représentations est passé d'environ 80 en 1945-1946 à 138 en 1949-1950, pour aboutir à 317 en 1951-1952.

Spécialisation du répertoire. — La question du choix des pièces fut et demeure la plus délicate. Pour atteindre le grand public populaire il faut des œuvres fortes et simples, directes dans l'émo-

Elkerlyck, *in the version by Herman Teirlinck. Produced by Johan de Meester. Décors and costumes by Charlie Godefroid. T. N. B., 1947.*
Elkerlyck, *dans la version d'Herman Teirlinck. Mise en scène de Johan de Meester. Décors et costumes de Charlie Godefroid. T. N. B., 1947.*
Photo Hensler.



Yvette Etienne and Catherine Fally in Mauve et le Jitterburg, *by Raymond Gérôme. Décors and costumes by Denis Martin. T. N. B., 1951.*

★

Yvette Etienne et Catherine Fally, dans Mauve et le Jitterburg, *de Raymond Gérôme. Décors et costumes de Denis Martin. T. N. B., 1951.*

but which nevertheless steer clear of melodrama and harlequinade. This leads one not only to prefer *Le Bourgeois Gentilhomme* to *Le Misanthrope* and Shakespeare to Racine, but brings one to forswear *Les Deux Orphelines* (a type of play to which the simple public remains attached) and cling instead to *Ruy Blas*. As to the contemporary repertoire, between the artistically pretentious theatre which tends to split hairs, and the so-called commercial theatre there is often little left to choose...

Not to lower ones standards and yet to keep in touch with the public, that is the dilemma.

The effort to conquer a new public. — Three categories of spectators were specially sought. The peasants saw the National Theatre pitch its mobile tent upon their village square. Craftsmen and employees were canvassed at their place of work through the agency of their unions and welfare services.

The first two or three years' experiment ended by perfecting new means of action.

Subscriptions. — It did not take long to observe that regularity was one of the factors of success. In the provinces especially, spectators welcomed the regular appearances of the National Theatre, first every three months, then every two and now once a month. Unquestionably habit creates a need.

In the course of the third year subscriptions were initiated both in Brussels and the provinces. They cover from four to

tion comme dans le comique, avec une action rebondissante, libre de subtilités psychologiques excessives ; sans tomber, pour autant, dans le mélodrame ou la pantalonnade. Cela conduit non seulement à préférer *Le Bourgeois Gentilhomme* au *Misanthrope,* Shakespeare à Racine, mais aussi à refuser *Les Deux Orphelines* — genre d'œuvres dont le public simple reste friand — pour s'attacher plutôt à *Ruy Blas.* Quant au répertoire contemporain, entre le théâtre à prétentions artistiques, volontiers coupeur de cheveux en quatre, et le théâtre dit « commercial » le choix se restreint souvent à peu de chose...

Ne pas s'abaisser, ne pas perdre non plus le contact avec le public, tel est le problème !

Essai de conquête d'un public nouveau. — Trois catégories de spectateurs furent particulièrement visées.

Les paysans virent le Théâtre National ériger sa tente démontable et transportable sur la grand'place de leur village.

Les ouvriers et les employés furent sollicités, sur les lieux mêmes de leur travail, par leurs syndicats ou leurs services sociaux.

L'expérience des deux ou trois premières années se conclut par la mise au point de nouveaux moyens d'action.

Les abonnements. — Il ne fallut pas longtemps pour s'apercevoir que la régularité était un facteur de succès. En province, notamment, le spectateur prenait plaisir à revoir le Théâtre National à intervalles réguliers, d'abord tous les trois mois, puis tous les

seven performances, according to the town, and cost between 100 and 400 francs according to the category of the subscriber. Among other advantages this system allows a more ambitious choice of plays. In a cycle which includes a sure hit like Miller's *Death of a Salesman,* one can place Shakespeare's *Richard III*; attracted by Labiche's *Doit-on le dire ?* subscribers will also see *The Cocktail Party* by Eliot, or Giraudoux's *Electra.*

Thus it is possible not only to improve public taste by imperceptible degrees but also to experiment and risk a failure, which the directors of London, Paris and New York can scarcely afford any longer.

The rub is that subscribers groan at being told each season the date upon which they will be forced to go to the theatre—in December, February, April etc. As seats are more or less sold out for each performance, it becomes impossible to change the date of a subcriber who is prevented from attending. Also, since the best seats are reserved for subscribers, the transient public has ended by persuading itself that it is useless to try and get in to a performance by the National Theatre; measures are, however, being taken to counter this frame of mind. Finally, the organization of subscription cycles imposes a rigid calendar of activities, and even when a play has an enormous success it is not possible to exploit it beyond the originally scheduled number of performances.

Nevertheless the inconveniences of the system are far outweighed by its advantages.

Friends and supporters. — Many members of the audience wished to give the National Theatre a token of active sympathy. Its "friends" make donations, organize galas and so forth, while its "supporters" try to draw in new subscribers. In Brussels more than half the present subscriptions are owed to the efforts of "supporters." They serve as intermediaries between the theatre and the great public (especially that section of it engaged in public administration and big business firms). The "supporters" are frequently consulted, by referendum or at public meetings, on the desires of the public they represent, and its reactions to the plays that have been given. Recreational gatherings are organized for them, dramatic performances, lectures, readings, etc.

Matinées for schools. — By giving matinées of some of the plays chosen for evening performance the National Theatre ensures them from five to fifteen extra performances. The young public is the more worth winning in that it represents a natural reserve of the spectators of to-morrow.

Here again the National Theatre tries to "fix" the public by multiplying contacts. Each college delegates a teacher to meetings, which decide not only the programmes but many administrative details as well. The young also have their delegates, which are members of a club they run themselves.

After seven years of work the National Theatre has attained certain essential objectives. Its public has not ceased to multiply, not in Brussels only, but also in the provinces. Increasingly faithful subscribers have risen, in Liège from 447 in 1948 to 1,361 in 1951, in Namur from 68 in 1948 to 536 in 1951... In Brussels there were 6,700 subscribers in 1949, 8,600 in 1950 and 9,700 in 1951.

It may be of interest to note that every season the National Theatre looses between a quarter and a third of the previous year's subscribers and that the increase is maintained by a high percentage of new ones. Regular enquiries have elicited that this loss of old subcribers is not as a rule due to disatisfaction. The two main reasons for not rejoining are: 1) the difficulty of changing one's day when prevented from attending; 2) family reasons. The average public of the National Theatre being very young, the arrival of a new baby often stops them from going to the theatre.

The enlarged public is obviously an advantage to theatres in general. Of the newly acquired spectators, some content themdeux mois, actuellement une fois par mois. Incontestablement, l'habitude crée le besoin.

C'est au cours de la troisième année d'activité que furent créés les abonnements, aussi bien en province qu'à Bruxelles. Selon les villes, l'abonnement comprend de quatre à sept spectacles, répartis régulièrement sur la saison ; selon les bénéficiaires, son prix varie de 100 à 400 francs.

Entre autres avantages, cette formule permet un choix d'œuvres plus ambitieux. A côté de pièces assurées d'une large audience — telle *La Mort d'un Commis Voyageur,* de Miller — on peut inscrire dans le même cycle *Richard III,* de Shakespeare ; attiré par *Doit-on le dire ?* de Labiche, le spectateur voit aussi *Cocktail-Party,* d'Eliot, ou *Electre,* de Giraudoux.

Non seulement le goût du public peut ainsi être insensiblement amélioré, mais encore il devient possible, sans ruiner définitivement l'entreprise, de tenter une expérience, d'encourir un échec : chance que n'ont plus guère les directeurs de théâtre à New-York, Londres ou même Paris.

Revers de la médaille : l'abonné gémit de se voir imposer, dès le début de chaque saison, les dates auxquelles il *devra* venir au spectacle, en décembre, février, avril, etc. Comme les salles sont quasi combles, il est impossible de changer le jour d'abonnement d'un spectateur empêché. Les meilleures places étant retenues par abonnement, le public de passage a fini par se persuader qu'il était inutile d'essayer d'obtenir une place pour un spectacle du National ; des mesures sont en cours pour enrayer cet état d'esprit. Enfin, l'organisation de cycles d'abonnement dans tout le pays impose un calendrier d'activités rigide. Une pièce a beau remporter un énorme succès, elle ne peut être exploitée au delà de ce qui avait été primitivement prévu.

Les inconvénients du système sont néanmoins compensés largement par ses avantages.

Amis et Supporters. — De nombreux spectateurs désiraient manifester au Théâtre National une sympathie agissante. Les « amis » versent une cotisation, organisent des galas, etc. Les « supporters », eux, s'efforcent de rallier de nouveaux abonnés ; à Bruxelles plus de la moitié des abonnements actuels sont souscrits grâce à l'action des « supporters ». Ceux-ci font office d'intermédiaires entre le grand public (particulièrement au sein des grandes entreprises et des administrations) et le théâtre. Ils sont fréquemment consultés (par referendum, réunions publiques, etc.) sur l'accueil que fait le public qu'ils contrôlent aux spectacles présentés, sur les désirs de ce public. Des réunions récréatives sont organisées à leur intention : spectacles, conférences, lectures...

Matinées scolaires. — En jouant en matinée certaines des pièces choisies pour la soirée, le Théâtre National leur assure de cinq à quinze représentations supplémentaires. Le public des jeunes est d'autant plus intéressant à conquérir qu'il constitue la réserve naturelle du spectateur de demain.

Ici encore le Théâtre National s'efforce de « fixer » le public en multipliant les contacts : chaque établissement d'enseignement délègue un professeur à des réunions où se décident non seulement les programmes, mais les détails administratifs; quant aux jeunes, ils ont aussi leurs délégués, membres d'un Club qu'ils dirigent eux-mêmes.

En sept ans de travail le Théâtre National a atteint certains objectifs essentiels. Son public n'a cessé de se multiplier. Non seulement à Bruxelles, mais en province. Avec une fidélité croissante, les abonnés sont passés : à Liège, de 447 en 1948 à 1.361 en 1951 ; A Namur, de 68 en 1948 à 536 en 1951... A Bruxelles : 6.700 abonnés en 1949, 8.600 en 1950, 9.700 en 1951.

Peut-être est-il intéressant de signaler que chaque saison le Théâtre National perd d'un quart à un tiers des abonnés de la saison précédente ; l'augmentation se maintient grâce à un important pourcentage de nouveaux spectateurs. Des sondages

selves with the five or six productions which the National Theatre adds to its repertory every year. Some clamour for revivals. Others want more entertainment and seek it elsewhere.

Another victory is that public taste seems to have risen. The war and the occupation witnessed a return to the classics. Not only is this return confirmed but enquiries indicate more and more that audiences want rewarding plays or plays that treat some big contemporary problem, rather than works of pure diversion.

In conclusion, from the angle of popular education, the National Theatre has achieved its ends so far as the civil service and big business firms are concerned, by interesting the mass of little employees in the theatre.

Yet without actually talking of failures much progress remains to be made.

The National Theatre has indeed won the employees but has had little success with the workmen. At Verviers they only represent 13 % of the public, at Liège 7% and so on... Overtures to the trade unions have yielded little result, not that they refuse the offers made to them, but simply they have so far never pursued cultural aims and are not equipped to do so.

As to the peasantry, tours under canvas have been abandoned. The sum of energy expended was not compensated by a sufficient result. For the past three years the National Theatre Studio, composed of young actors, has resumed the circuit of the little towns and villages. They visit between 45 and 50 localities. But there are 3,000 boroughs in Belgium. Ten or twenty studios would be needed...

The gravest menace to the National Theatre is overwork. In order to meet demands it has multiplied its peregrinations, doubled and then quadrupled the number of its performances. But the State subsidy of 4 1/2 millions a year has not kept pace with this upward stride—it has not even been adjusted to the increased cost of living. It has not been possible therefore to swell the company's ranks. Carried away by the intoxicating rhythm of production, the National Theatre, so as to ensure more performances with the same number of actors, has dangerously reduced the period of preparation. The number of rehearsals has fallen from 50 to 25 or 30, and to 4 or 5 for some of the revivals, and there are months when the actors assume the burden of 45 performances in 30 days. The company is staunch, well grounded and well tried, but it is heading towards exhaustion. Which leads me to conclude with a paradox. The more successful a company like the National Theatre becomes, and the more it fulfils its mission, the more it stands in need of State sollicitude.

teurs n'était pas due, en général, à une insatisfaction. Les deux grandes causes du non-réabonnement sont : 1) la difficulté de changer le jour du spectacle en cas d'empêchement ; 2) des raisons de famille et, particulièrement — le public du Théâtre National étant en moyenne très jeune — la natalité. L'arrivée d'un bébé empêche les jeunes parents d'aller au théâtre.

L'augmentation du public profite évidemment à l'ensemble des théâtres. Parmi les spectateurs nouvellement gagnés, certains se contentent des cinq ou six spectacles que le Théâtre National ajoute chaque année à son répertoire. Certains réclament des reprises. Certains veulent plus de spectacles et vont les chercher ailleurs.

Autre victoire. Le goût du public semble s'être affiné. La guerre et l'occupation avaient vu un retour aux œuvres classiques. Non seulement ce retour se confirme, mais de plus en plus les sondages effectués indiquent le désir des spectateurs de voir figurer au programme des pièces enrichissantes ou traitant de grandes questions d'actualité plutôt que des œuvres de pur divertissement.

Enfin, sous l'angle de l'éducation populaire, le Théâtre National a atteint les objectifs qu'il s'était fixés auprès des grandes entreprises et des administrations en intéressant au théâtre la masse des petits employés.

Cependant, sans parler proprement d'échecs, bien des progrès restent à accomplir.

S'il a réussi auprès des employés, le Théâtre National a médiocrement réussi auprès des ouvriers : ils ne représentent que 13 % du public à Verviers, 7 % à Liège, etc. Les démarches entreprises auprès des syndicats n'ont guère produit de résultats, non que les syndicats repoussent les offres qui leur sont faites, simplement parce que, jusqu'ici, jamais ils n'ont poursuivi de buts culturels et qu'ils ne sont pas outillés pour cela.

Quant aux paysans, les tournées sous la tente ont été abandonnées. La somme d'énergie qui s'y déployait n'était pas compensée par un résultat suffisant. Depuis trois ans le Studio du Théâtre National, formé de jeunes acteurs, a repris avec succès le circuit des petites villes et des villages. Avec la même pièce ils visitent quarante-cinq à cinquante localités. Mais il y a trois mille communes en Belgique. Il faudrait dix studios, vingt studios...

Le danger le plus grave qui menace le Théâtre National est le surmenage. Pour répondre à la demande, le Théâtre National a multiplié ses déplacements, doublé puis quadruplé le nombre de ses représentations. Mais la subvention de l'Etat — 4 millions et demi par an — n'a pas suivi cette marche ascendante ; elle n'a même pas été adaptée à l'augmentation du coût de la vie. Aussi les effectifs de la compagnie n'ont-ils pas pu être complétés. Cédant au rythme enivrant de la productivité, le Théâtre National, pour pouvoir assurer plus de représentations avec la même troupe, diminue dangereusement le temps de préparation : les répétitions tombent de cinquante à vingt-cinq ou trente, et même à quatre ou cinq pour certaines reprises ; certains mois le comédien assume quarante-cinq représentations en trente jours. La troupe est solide, de métier sûr, de talent aguerri. Mais elle va vers l'épuisement.

Ce qui permet de conclure par un paradoxe : plus une troupe comme le Théâtre National a de succès, mieux elle remplit sa mission, plus la sollicitude de l'Etat lui est indispensable...

JACQUES HUISMAN
directeur du Théâtre National de Belgique (section française).

Heroic times.

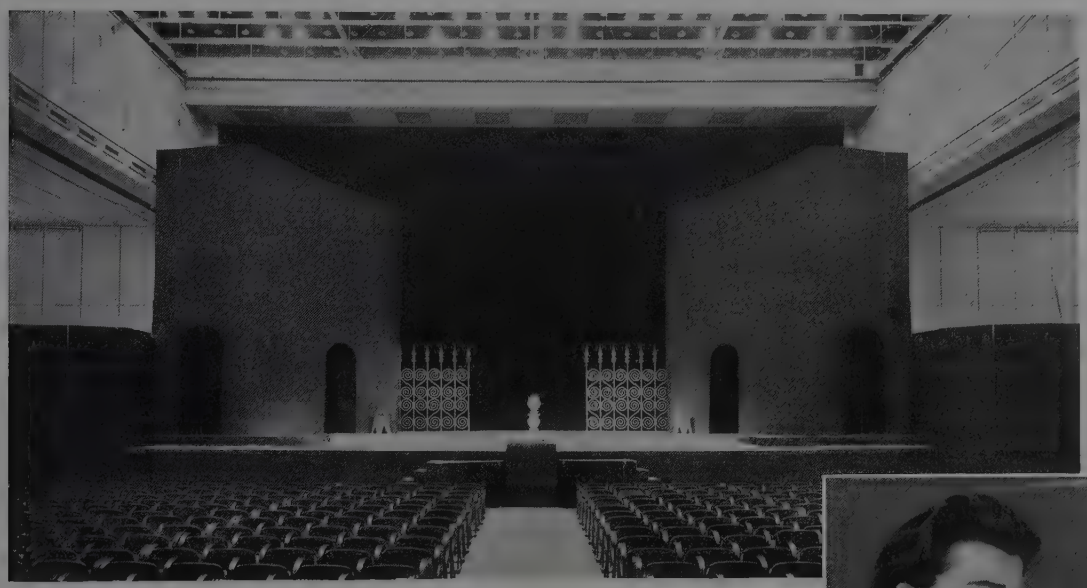
Pour éviter les frais d'hôtel, la troupe prit longtemps la scène pour couche.

LE THÉATRE NATIONAL POPULAIRE

★

With the French National Popular Theatre Jean Vilar is trying to bring back theatre to the Paris suburbs. Opening with a flourish he has organized week-ends during which, for the sum of 1,200 francs, the spectator may enjoy one classical and one modern performance, a concert, a dinner and a ball, as well as discussion with the actors of his company.

Avec le Théâtre National Populaire, Jean Vilar veut rendre vie théâtrale à la périphérie parisienne. Débutant par un coup d'éclat, il a organisé des week-ends où, pour 1.200 francs français, le spectateur a droit à deux spectacles, l'un classique, l'autre moderne, à un concert, à un dîner, à un bal et à une discussion avec les comédiens...



Stage arrangements for Le Cid *in the meeting hall of the Maison du Peuple at Clichy.*

Mise en scène du Cid *dans la salle de réunion de la Maison du Peuple à Clichy.* (Photo U. F. P.)

★

Gérard Philipe and Françoise Spira in Le Cid *by Corneille. Produced by Jean Vilar.* (Photograph by Varda.)

A droite : Gérard Philipe et Françoise Spira dans Le Cid, *de Corneille. Mise en scène de Jean Vilar.* (Photo Varda.)

★

At Gennevilliers, Jean Vilar answers questions from the audience. Conversation avec le public à Gennevilliers.

AUDIENCE ORGANIZATIONS

★ ★

LES ASSOCIATIONS SUISSES

PAUL WEHRLI

THESE Associations which operate in many of the towns of German Switzerland, were born in moments of crisis and particularly just after the first world war. Our theatre was languishing for want of spectators. In those hard times it could count neither on generous patrons nor on State assistance. Associations were therefore created to interest as many people as possible in the fate of the theatre and to support an art menaced, by subsidies and other kindred measures. All circles of society were sounded from government officials to schools, including the world of art and letters and, naturally, that of finance.

The impetus was given at Berne and Zurich (in the latter town the movement was led by the much lamented Ernst Zahn). Baden, Biel, Chur, Lucerne, Olten and Schaffhausen followed suit. Each town now has its theatre group, affiliated to the Federation of Associations of Friends of the Swiss Theatre, which holds an assembly of delegates every year. The Association in Berne has the largest membership (4,250), Zurich comes next with 3,800, then Basle with 1,640. In round figures Switzerland counts 14,000 "Friends of the Theatre," who not only pay a subscription (of 2 to 15 francs according to the canton), but also attend performances with faithful regularity, and assist them by voluntary propaganda.

At first the Associations confined themselves to financing productions and organizing preliminary talks. Later they developed more and more into associations of spectators who sought not only to help the theatre but also to obtain concessions for their members. The associations of Berne and Zurich owe their large membership to this circumstance.

The advantages conceded are principally reductions in the price of seats. These vary from one town to another, as becomes a highly diversified country. The Berne Association organizes

LES « Associations des Amis du Théâtre » qui existent dans maintes villes de Suisse alémanique sont nées en des périodes de crise, et notamment au lendemain de la première guerre mondiale. Le théâtre languissait chez nous, faute de spectateurs. Et il ne pouvait compter — en ces temps difficiles — ni sur de généreux mécènes ni sur les pouvoirs publics. C'est alors que se créèrent des associations qui avaient pour objectif d'intéresser le plus de gens possible au sort du théâtre et de soutenir cet art menacé, par des subsides et d'autres mesures appropriées. On prospecta tous les milieux : depuis les cercles officiels jusqu'aux écoles, en passant par le monde des arts et des lettres, sans oublier, bien entendu, celui de la finance...

L'élan fut donné à Berne, à Bâle et à Zurich (dans cette dernière ville ce fut le regretté Ernst Zahn qui prit la tête du mouvement). Baden, Bienne, Coire, Lucerne, Olten et Schaffhouse suivirent. Toutes ces villes ont à présent leur groupement, affilié à la *Fédération des Associations des Amis du Théâtre de Suisse,* et chaque année s'y tiennent des assemblées de délégués. L' « Association » de Berne a l'effectif le plus élevé (4.250 membres). Viennent ensuite Zurich (3.800) et Bâle (1.640). Au total, et en chiffres ronds, la Suisse compte 14.000 « amis du théâtre », qui ne se contentent pas de verser une cotisation (elle va de 2 francs à 15 francs selon le canton), mais suivent fidèlement les spectacles et leur assurent une propagande bénévole.

Au début les associations s'en tenaient au rôle de donateur : elles finançaient des mises en scène, organisaient des causeries d'initiation... Ensuite elles se transformèrent de plus en plus en organisations de spectateurs, cherchant non plus seulement à favoriser le théâtre, mais aussi à obtenir des avantages pour leurs membres. Les associations de Berne et de Zurich doivent à cette circonstance leurs effectifs élevés.

Les avantages accordés consistent principalement en réductions sur le prix des places. Ils varient d'ailleurs d'une ville à l'autre, comme il se doit dans un pays hautement diversifié. L' « Associa-

thirty-two performances a year for its members at reduced prices and thus guarantees the theatre a minimum number of performances. At Zurich the agreement between the association and the two theatres which it supports (Comedy and Opera) gives members the right to attend a minimum three and maximum eight performances with a reduction of 50 % on the price of seats. The association has no say in the choice of plays; they are selected by the theatre. At Basle the association issues books of vouchers to its members which entitle them to unlimited tickets with a reduction of 25 % to 30 %. Needless to say the associations allow their members big reductions for the matinées and introductory lectures which they organize.

The financial support given by the associations varies from one canton to another. Thus in 1950-1951, the Basle association contributed a given sum per member. Ordinarily the theatre receives a subsidy either for general expenses or for a special purpose. This applies to Basle, Berne, Chur, Lucerne and Zurich.

In many towns the associations organize annual or occasional lotteries for the benefit of the local theatre. Last year at Biel the raffle brought in the money to buy 6,500 theatre tickets. The one at Chur brought in 3,500 francs. Mention must be made of the very popular annual one organized by the Berne association for which every ticket is a winner. Last year its profits amounted to 33,600 francs. Berne moreover has distinguished herself by the size of her contributions: 10,000 francs subsidy, 5,000 francs reserve fund and 10,000 for special expenses of décors. In 1950-1951 the Zurich association contributed to both theatres a total of 12,500 francs. And let us not forget that each association itself bears the cost of the preparatory lectures and matinées it organizes.

Nearly all the associations appoint delegates to the managing committee of the theatre (the larger associations appoint two or three). Zurich and Lucerne are the exceptions, but on the other hand in these two places the theatres have advisory voices on the committee of the association. While devoting themselves wholeheartedly to the interests of the theatre, the associations jealously guard their own autonomy. They have become primarily organizations of spectators, and though their interests often coincide with those of the theatre they are not always identical.

The associations which appoint delegates to the theatres are by this fact more able to influence the choice of plays and actors. They do not however abuse this advantage. Their task indeed is not to complicate the directors' problems but to alleviate them. They support all exceptional enterprises in production, and the staging of such works as are not a commercial success, but which every theatre open to modern dramatic production is nevertheless bound to perform. This explains the special contributions for décors and dresses and the introductory lectures destined to familiarize the public with contemporary plays.

Regarding the work undertaken among the young, mention must be made of an organization, started in Zurich, which has now extended to all the more important towns. I refer to the Youth Drama Committees constituted in Basle, Berne, Biel, Chur, Lucerne and Zurich. It had been observed that the young (our public of to-morrow) were going less and less to the theatre. When questioned, the youth organizations objected that school children, apprentices and shop assistants could not afford to do so regularly. Thereupon the theatres, in agreement with the associations, instituted passes which allowed young people between fifteen and twenty years of age the same advantages as students.

tion » bernoise organise chaque année pour ses membres trente-deux représentations à prix réduit. Elle garantit ainsi au théâtre une recette minimum, et chaque membre peut assister à huit de ces représentations. A Zurich l'accord passé entre l'association et les deux théâtres qu'elle soutient (Comédie et Opéra) donne aux membres le droit d'assister à trois représentations au minimum, et à huit représentations au maximum, avec une réduction de 50 % sur le prix des places. L'association n'a pas le choix des spectacles : c'est le théâtre qui les désigne. A Bâle l'association délivre à ses membres des carnets de bons qui leur permettent d'obtenir un nombre illimité de billets avec des réductions de 25 % à 30 %. Est-il besoin de dire que les associations accordent à leurs membres des fortes réductions pour les matinées et les conférences d'introduction qu'elles organisent ?

L'appui donné aux théâtres par les associations varie d'un canton à l'autre. Ainsi, en 1950-1951, l'association bâloise a versé une certaine somme par membre inscrit. D'ordinaire, le théâtre reçoit un subside destiné soit aux frais globaux d'exploitation, soit à des fins particulières. Il en est ainsi à Bâle, Berne, Coire, Lucerne et Zurich. Dans bien des villes les associations organisent au profit du théâtre local des loteries annuelles ou occasionnelles. A Bienne, la tombola de l'an dernier a permis l'achat de 6.500 billets de théâtre. Celle de Coire a rapporté 3.500 francs. Signalons la très populaire tombola annuelle de l'association de Berne, où tous les billets sont gagnants (bénéfice de l'an dernier : 33.600 francs). Berne se distingue du reste par l'importance de ses contributions : 10.000 francs de subvention, 5.000 francs de fonds de réserve, 10.000 francs pour frais spéciaux de décors. En 1950-1951 l'association de Zurich a accordé aux deux théâtres, en tout, 12.500 francs. Et n'oublions pas que chaque association règle elle-même tous les frais résultant des matinées et des conférences préparatoires.

Presque partout les associations ont des délégués (de un à trois selon le lieu) près le comité directeur du théâtre. Zurich et Lucerne font exception, mais, en revanche, dans ces deux villes des représentants des théâtres ont voix consultative au sein des comités des associations. Tout en vouant leur entière sympathie aux choses du théâtre, les associations veillent partout jalousement à leur autonomie. Elles sont devenues au premier chef des organisations de spectateurs, et même si leurs intérêts coïncident sur bien des points avec ceux des théâtres, ils n'en sont pas pour autant identiques.

Les associations représentées auprès des théâtres sont de ce fait mieux à même d'exercer une influence sur les programmes et sur l'engagement des artistes. Elles n'abusent cependant pas de la situation : leur rôle, en effet, ne consiste pas à compliquer la tâche de la direction, mais à l'alléger. Les associations soutiennent tous les efforts tendant à réaliser des mises en scène exceptionnelles et à monter des œuvres dont la présentation, si elle n'est pas un succès financier, n'en est pas moins un devoir pour une scène ouverte à la création moderne. Voilà qui explique les contributions pour décors et costumes ainsi que les conférences introductives destinées à familiariser le public avec certaines œuvres contemporaines.

Quant au travail effectué parmi la jeunesse, il convient de signaler une institution qui, partie de Zurich, a conquis nos villes les plus importantes. Ce sont les *Communautés Théâtrales de Jeunes* constituées au sein des associations de Bâle, Berne, Bienne, Coire, Lucerne et Zurich. On avait remarqué que les jeunes — ce public de demain — fréquentaient de moins en moins le théâtre. Pressenties, les organisations de jeunesse objectèrent qu'apprentis, vendeuses et écoliers n'avaient pas les moyens d'aller régulièrement au spectacle. Là-dessus les théâtres créent — d'accord avec les associations — une carte de légitimation devant permettre à tous les jeunes entre quinze et vingt ans de bénéficier des mêmes réduc-

There was a stampede. Ten thousand young people applied for these passes. The theatre had won them and their enthusiasm is the guarantee of their fidelity.

The cost of these passes varies from place to place between 50 centimes and 2 francs. The profits from them are paid to the Association of Friends of the Theatre who use them, with other grants, for performances destined to the young. Naturally the youth groups do not only concern themselves with obtaining reductions. They also devote themselves to initiating the young to the theatre in general, and to certain works in particular.

The reductions granted to young people vary in the different towns. Zurich has adopted a uniform tariff of 1, 2, 3, and 4 francs. Basle, Chur and Lucerne give a reduction of 50 %. At Biel the reduction is 33 %. For dress rehearsals, and performances specially organized for the young, admission is granted on even more favourable terms.

As may be seen, the Associations of Friends of the Theatre further the prosperity of our different playhouses by their fine enthusiasm as much as by their contributions.

tions que les étudiants. Ce fut la ruée. Quelque dix mille jeunes gens se firent délivrer ladite carte. Le théâtre les a conquis. Et leur enthousiasme est garant de leur fidélité.

Le prix des cartes de légitimation diffère selon l'endroit : il s'échelonne de 0 fr. 50 à 2 francs. Le produit en est versé à l'Association des Amis du Théâtre, qui l'affecte, avec d'autres moyens, aux représentations réservées à la jeunesse. Bien entendu, les groupements de jeunes ne se bornent pas à obtenir des réductions. Ils s'occupent aussi d'initier la jeunesse au théâtre, en général, et à certaines œuvres, en particulier.

Les prix de faveur accordés aux jeunes gens varient d'une ville à l'autre. Zurich a adopté un tarif uniforme de 1, 2, 3 et 4 francs. Bâle, Coire et Lucerne accordent une réduction de 50 %. A Bienne la réduction est de 33 %. A cela s'ajoutent les spectacles réservés aux jeunes et l'accès aux « générales » à des conditions encore plus favorables.

On le voit : les Associations des Amis du Théâtre et les Communautés de Jeunes contribuent à la prospérité de nos diverses scènes, tant par leur apport financier que par le bel enthousiasme de leurs membres.

PAUL WEHRLI

Secrétaire du Zürcher Theaterverein.

Who is the public ? • Qui est le public ?

« *Wir sind Beauftragte des Dichters, der erzieht, predigt, rät, erhebt und beglückt. Das Publikum ist der Stoff, den wir, im Auftrag des Dichters zu formen und zu bilden haben.* »

(Ewald Balser).

« *Si le public est souvent un adversaire à vaincre, il représente surtout à mes yeux une amitié collective.* »

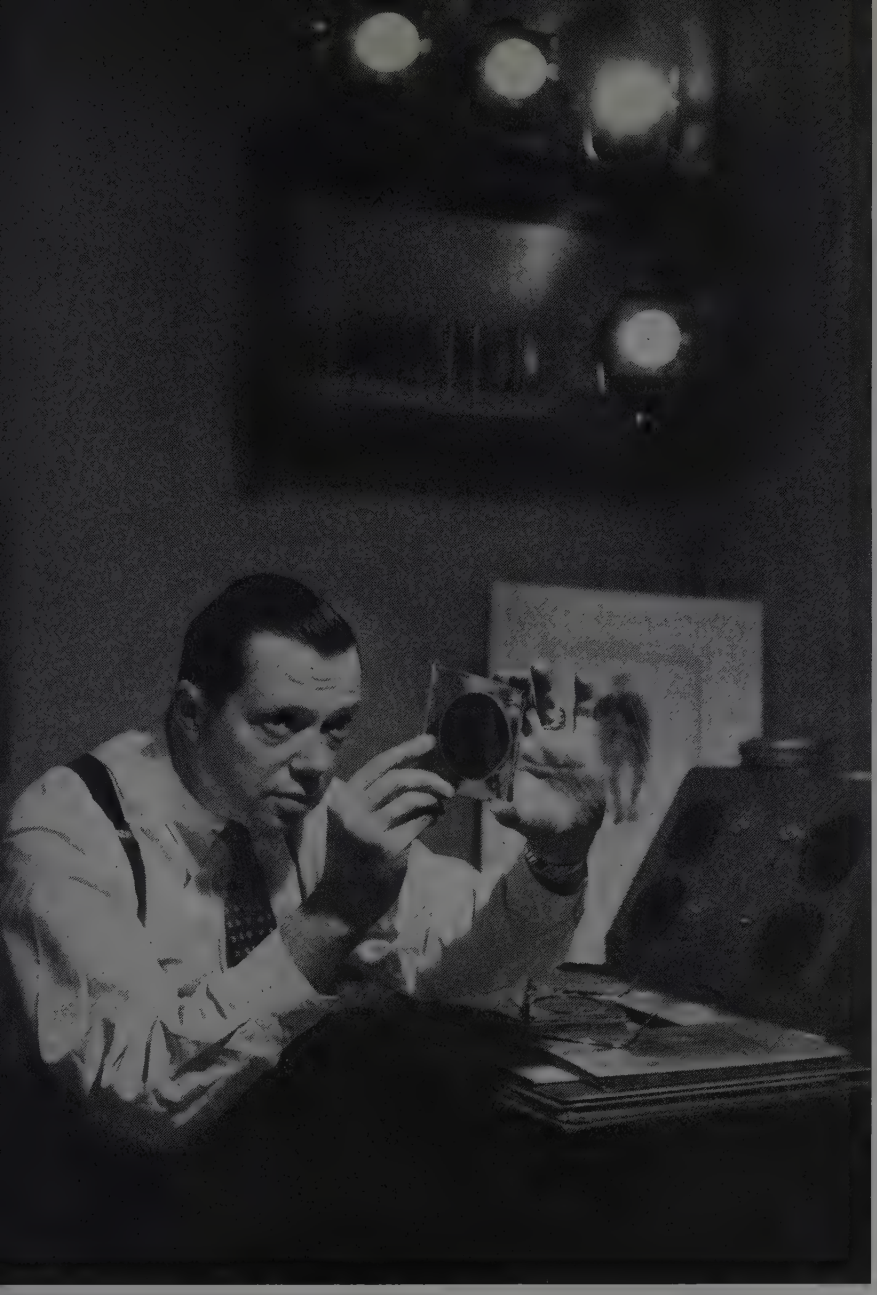
(Edwige Feuillère)

« *Amo e auspico un pubblico esatto, tecnico, infallibile nel preferire un ritmo matematicamente perfetto, un tono inconfondibile, un timbre di qualità, a qualsiasi eleganza psicologica, a qualsiasi equivoco della grazia o del temperamento. Un pubblico siffatto non tossirà mai in teatro.* »

(Vittorio Gassmann)

« *Pour moi, le meilleur public est celui qui n'est pas prévenu.* »

(Gérard Philipe)



JO MIELZINER

HERMINE RICH ISAACS

In his darkened room Jo Mielziener tests a gelatine.

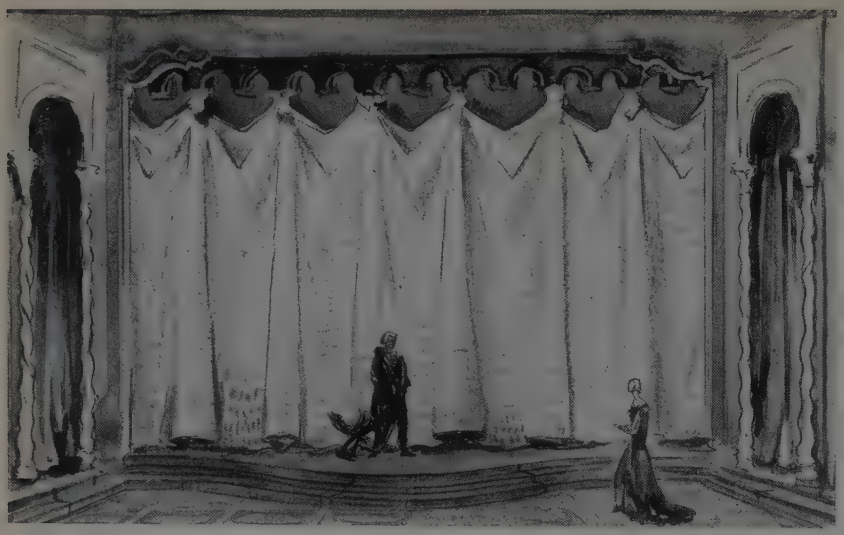
Dans sa chambre noire, Jo Mielziner éprouve la qualité d'un diffusant. (Photo Falk.)

BROADWAY TODAY at first glance seems a dubious setting for miracles. That poor tethered giant, struggling under the bonds of increasing costs, outmoded theatre buildings, the rivalry of television and films and the encumbrances of its own recurrent banalities, seems like the last place to look for miracles of imaginative creation. Yet the wonder occurs on Broadway, and keeps recurring year after year. In the last decades two lines of development seem to have played a particular rôle in keeping the magic of theatre a living reality on New York's main stem. One is the play of poetic realism, shifting freely among the various levels of consciousness and pushing out the boundaries of the classical unities. The other is the integrated musical show, moving toward opera in story and composition, and assembled with taste and imagination. It is no accident that Jo Mielziner has been intimately associated with both of these theatre forms.

Since the middle 1920's (with the exception of the war years) Broadway has never been without a show designed by Mielziner. With the exception of Robert Edmond Jones, to whom he was

A PREMIÈRE vue, le Broadway d'aujourd'hui semble peu propice aux miracles. Ce pauvre géant, chargé de chaînes, luttant sous le faix de dépenses toujours accrues, de salles de spectacles démodées, de la concurrence de la télévision et des films, et de l'encombrement de ses banalités toujours renaissantes, paraît le dernier endroit où chercher des miracles d'imagination créatrice. Cependant ce prodige se réalise. Durant ces dernières décennies, deux courants ont contribué à maintenir en vie, au cœur même de New-York, la magie du théâtre. L'un se concrétise dans la pièce à base de réalisme poétique, passant librement d'un plan de la conscience à l'autre et brisant le moule des unités classiques. L'autre, dans le spectacle musical, inclinant vers l'opéra par l'argument et la composition, et construit avec goût et invention. Ce n'est point par hasard que Jo Mielziner a été intimement associé à l'une et à l'autre de ces formes théâtrales.

Depuis 1925 environ (la guerre exceptée) Broadway n'a guère connu d'années sans décors de Mielziner. A part Robert Edmund Jones, dont il a été l'élève, Broadway ne peut se glorifier d'aucun



These three pictures show us the transposition of three different parts of a play in the same basic décor which can be transformed economically at once.

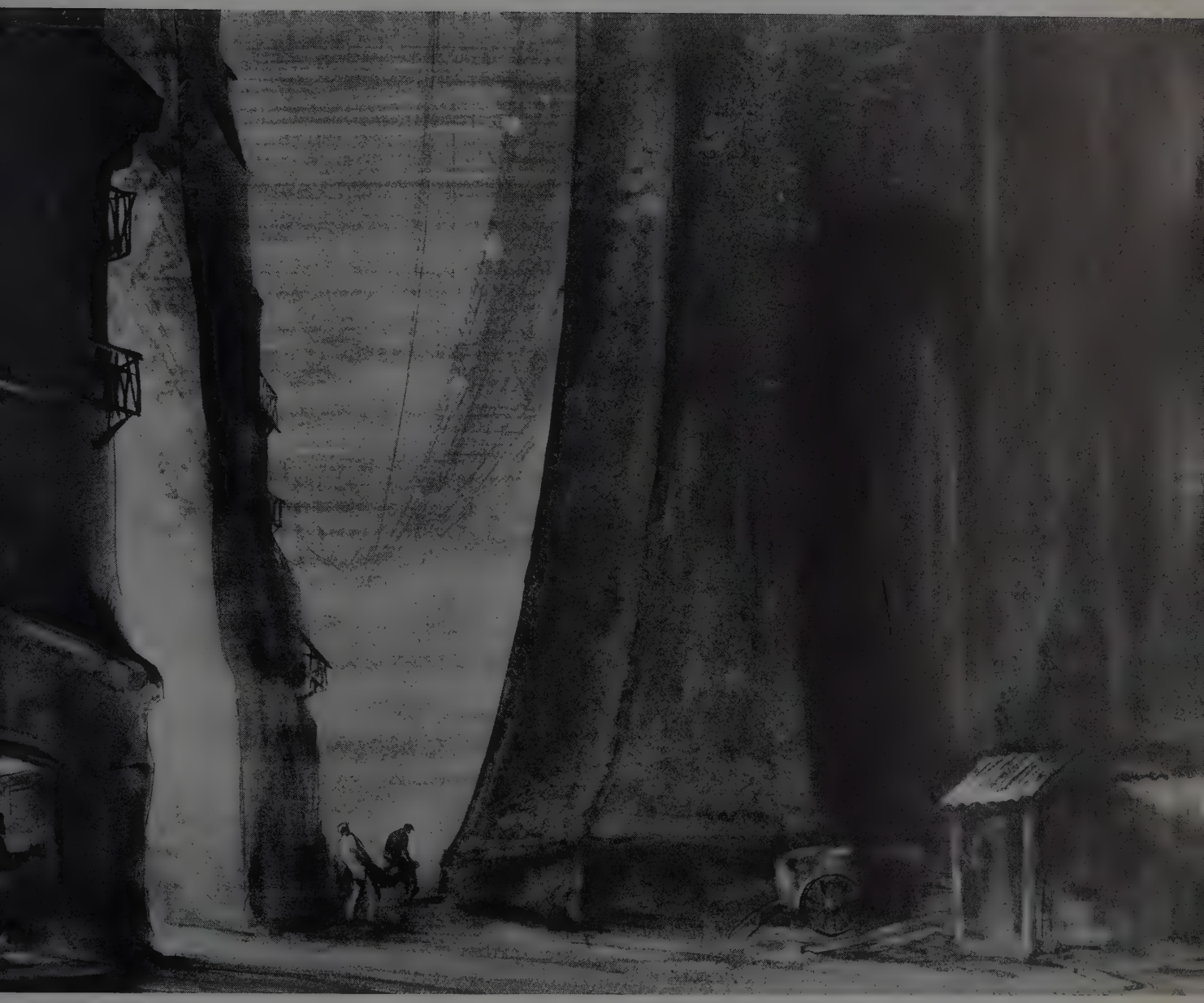
★

Romeo and Juliet, *by Shakespeare. Produced by Katharine Cornell. Martin Beck Theatre, New York, 1935.*

Roméo et Juliette, *de Shakespeare. Mise en scène de Katharine Cornell. Théâtre Martin Beck, New-York, 1935.*

★

Ces trois documents nous montrent les transpositions de trois scènes différentes pour un même décor de base à transformation économique et instantanée.



Winterset, *by Maxwel. Anderson. Produced by Guthrie McClinthie. Martin Beck Theatre, New York, 1935.*
Winterset, *de Maxwell Anderson. Mise en scène de Guthrie McClinthie. Théâtre Martin Beck, New-York, 1935.* (Photo Juley.)

Annie get your Gun, *musical comedy by Irving Berlin and Herbert and Dorothy Fields. Produced by Rodgers and Hammerstein. Imperial Theatre, New York, 1946.*

Annie get your Gun, *comédie musicale d'Irving Berlin et Herbert et Dorothy Fields. Mise en scène de Rodgers et Hammerstein. Théâtre Impérial, New-York, 1946.*

once apprenticed and in whose line of tradition he moves, Broadway boasts no designer who has so consistently brought virtuosity, imagination and taste to play on the theatre. This season Mielziner will design his two-hundredth show ; and although he has now settled down into a modest average of six productions a season, the extraordinary longevity of the shows he designs makes the number appear still higher. Thus while his productions this year already include the dramatic hit of the current season, *Point of No Return,* and the musical hit *Top Banana,* there still remain from previous seasons no less than three musicals which bear his name: *Guys and Dolls, The King and I,* and that hardy perennial *South Pacific.* Before the season is much more advanced, George Tabori's *Flight into Egypt* promises to add still another important dramatic work to the list of Mielziner's shows.

Such figures taken alone speak merely of quantity and success. Their importance lies in the way in which quantity has served quality by providing the infinite stimulation of changing theatre patterns and challenging problems; and success has come to Mielziner not because he has courted safety, but because he has found in difficulty a constantly freshening source of vitality and imagination. A designer who could match with his soaring scene the poetic flight through reality which was Maxwell Anderson's *Winterset*; who could provide in a single setting the variable and evocative background for Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* ; who could shepherd Arthur Miller's *Death of the Salesman* through its kaleidoscope of mood and time and changing levels of consciousness; who could attack the problems of Shakespeare's stage with boldness and style, as Mielziner did for John Gielgud's *Hamlet*; and who, when he turned his talents to ballet, could produce an abundantly viable setting for Antony Tudor's modern classic *Pillar of Fire*; such a designer owes no apology for success.

décorateur qui ait fait preuve aussi constamment de virtuosité, d'imagination et de goût. Actuellement, Mielziner prépare son deux centième spectacle. Et bien qu'il se contente à présent d'une modeste moyenne de six pièces par saison, l'extraordinaire longévité des spectacles qu'il décore ferait croire à un chiffre plus élevé. Ainsi, encore que ses productions de cette année comprennent le « clou » de la saison dramatique : *Point of No Return,* et le « clou » de la saison musicale : *Top Banana,* il reste des années précédentes au moins trois spectacles musicaux qui portent sa signature : *Guys and Dolls* (Gars et Poupées), *The King and I* (Le Roi et moi) et ce succès persistant qui atteint la pérennité : *South Pacific.* Et avant que la saison soit beaucoup plus avancée, *Flight into Egypt* (La Fuite en Egypte), de George Tabori, promet d'ajouter un autre ouvrage dramatique important à la liste des spectacles de Mielziner.

La multiplicité de ses travaux a servi à Mielziner de stimulant par la constante variété des genres et le renouvellement des problèmes à résoudre. Et le succès est venu à Mielziner non parce qu'il a joué gagnant, mais parce qu'il a constamment trouvé dans la difficulté une source de vitalité et d'inspiration. L'artiste qui a su rendre par son décor altier la fuite poétique en plein réalisme qu'était *Winterset,* de Maxwell Anderson ; qui a pu évoquer dans un décor unique les arrière-plans multiples du *Tramway nommé Désir,* de Tennessee Williams ; qui a mené à bien *La Mort d'un Commis Voyageur,* d'Arthur Miller, à travers ce kaléidoscope du temps et des états d'âme et cette instabilité de la conscience ; qui s'est attaqué aux problèmes de la scène élisabéthaine, en dosant l'audace et le style, pour le *Hamlet* de John Gielgud ; et qui, lorsqu'il s'est tourné vers le ballet, est parvenu à créer un décor débordant de vie pour ce classique moderne qu'est *Pillar of Fire* (Colonne de Feu), d'Antony Tudor, un tel décorateur, dis-je, n'a pas besoin qu'on cherche des raisons à son succès.

Jo Mielziner n'a pas toujours eu le théâtre pour objectif. Il a

A comparison beetween these three pictures shows Mielziner's great knowledge of works of lights.

La comparaison de ces trois documents met en valeur une particulière compréhension des jeux de lumière.

A Streetcar named Desire, *by Tennessee Williams. Produced by Irene N. Selznick Ethel Barrymore Theatre, New York 1947.* ★ Un Tramway nommé Désir, *de Tennessee Williams. Mise en scène d'Irène M. Selznick. Théâtre Ethel Barrymore, New-York, 1947.*

Death of a Salesman, *by Arthur Miller. Produced by Kermit Bloomgarden and Walter Fried. Morosco Theatre, New York, 1949.*
Mort d'un Commis Voyageur, *d'Arthur Miller. Mise en scène de Kermit Bloomgarden et Walter Fried. Théâtre Morosco, New-York, 1949.*
(Photo Juley.)

Jo Mielziner had not always intented to be a stage designer. He began his artistic life as an easel painter, using his theatre work to pay the bills for his studies, and he remains among the few American theatre artists whose designs can bear framing and hanging on parlour walls. Before many years, however, he began to feel that the theatre provided an outsized easel unmatched in any studio, and it was not much longer before he had moved his arena entirely to the stage. In these early years it was already evident to theatregoers that this was a man of taste, whose sense of proportion and colour and the appropriate background was a becoming adornment to any scene. It was several years more, however, before Mielziner had shaken off fully the static notions inherited from the studio and began to think as a theatre man. "The prime difference," he wrote some years ago, "between the art of an easel painter and that of a theatre designer... is that the theatre designer deals in four dimensions at the same time. The first three dimensions are those normal to both the painter and sculptor, but the theatre artist employs the fourth dimension of time-space. No matter how pictorially compelling a stage set is when the curtain is raised, it only has life when it continues to develop in relationship to the continuing movement and theme of the play."

Light and movement on stage add new elements to the painter's vocabulary. When the artist begins to think in terms of the theatre, his setting becomes a frame for actors in motion, not for a scene at rest. But movement on stage is not confined to the players. In the hands of a versatile craftsman such as Mielziner, the scene itself is capable of infinite change before the eye of the spectator, limited only by the style and dramatic intent of the playwright, filtered through the director's vision. Treadmills and turntables shift the constructed scene; spotlights and blackouts

commencé sa carrière comme peintre de chevalet, ne travaillant pour la scène que pour payer ses études ; il est du reste un des rares décorateurs américains dont les dessins peuvent être encadrés et accrochés au mur du salon. Mais bientôt il a compris que le théâtre lui offrait un chevalet de grand format tel qu'il n'en trouverait nulle part ailleurs ; et il ne lui fallut pas longtemps pour se transporter tout entier à la scène. Dès le début il était clair pour tous les amateurs de théâtre qu'il avait le goût fin, le sens des proportions et de la couleur... Mais ce n'est qu'après quelques années que Mielziner s'est débarrassé tout à fait des notions statiques qu'il avait héritées de l'atelier et s'est mis à penser en homme de théâtre. « La différence primordiale, écrit-il, entre l'art du peintre et celui du décorateur de théâtre... c'est que ce dernier travaille sur quatre dimensions à la fois. Les trois premières dimensions sont celles que connaissent le peintre et le sculpteur, mais l'artiste de théâtre en emploie une quatrième, qui est celle du temps. Peu importe l'efficacité picturale du décor au moment où le rideau se lève, il n'a de vie que s'il s'adapte continuellement à la continuelle évolution du mouvement et du thème de la pièce. »

Sur scène, la mobilité de la lumière et des interprètes ajoute de nouveaux éléments au vocabulaire du peintre. Quand l'artiste se met à penser en termes de théâtre, son décor devient un cadre pour des acteurs qui bougent et non pour un tableau arrêté. Mais le mouvement sur la scène ne se limite pas aux comédiens. Entre les mains d'un praticien habile comme l'est Mielziner, le tableau lui-même ne cesse pas de se transformer sous l'œil du spectateur, avec pour seules limites le style et le dessein dramatique de l'auteur et la transcription du metteur en scène. Tambours et plateaux tournants mettent en mouvement les décors construits : les *spots* mettent en valeur tel coin du plateau tandis que l'ombre noie momentanément les autres ; les lanternes de projection remplacent

Death of a Salesman, *by Arthur Miller. Produced by Kermit Bloomgarden and Walter Fried. Morosco Theatre, New York, 1949.*
Mort d'un Commis Voyageur, *d'Arthur Miller. Mise en scène de Kermit Bloomgarden et Walter Fried. Théâtre Morosco, New-York, 1949.*
(Photo Juley.)

select one area of the stage and reject another; magic lantern projections cast new images over old; the surfaces of travelling gauzes are painted in such a way that a different scene is revealed when light is applied from in front or behind.

Light for Mielziner serves a theatre purpose which only begins with illumination; for he believes that when an artist's work is spread out in time, the changing value of light becomes a dynamic factor of colour, as important as pigment itself. "The theatre designer's handling of colour," he writes, "must be not only of local colour but in terms of the constant and varying effects of controlled light and projected colours." A blue cyclorama can fade to white when bathed in blue light at its fullest intensity. Time and the passage of time can be reflected in the colour and shift of light. Light can be set to playing on mood with the subtlety of a musical theme. For Jo Mielziner a lighting score is an integral part of every design, and the miniature lighting control board which sits in the darkroom next to his studio is in perpetual use, testing a pigment, a texture of fabric, a temper of atmosphere.

Construction and paint, movement and light. These are the tools. But to Mielziner, the creative design begins and ends in the play. His first reading of any new script is an inquiry into the mood, the theme, the style of the work. His next is a search for those scenes of highest dramatic impact, the focal moments in which the play comes to the final life. The necessary appearences of actors and setting and the content of mood in these moments are the keys from which his design progresses, moving out from the core of the drama as the playwright conceives it and the director interprets it. Thus the solo performer who spends his talents to capture attention of his design during the first half minute of every new scene, gives way before the collaborator whose work grows more meaningful with the rising tide of

les anciennes images par de nouvelles ; des gazes sont peintes de telle façon qu'elles révèlent un tableau différent selon que la lumière les frappe devant ou derrière.

Pour Mielziner l'éclairage est un facteur dynamique de la coloration, aussi important que la couleur elle-même. « Pour un décorateur, écrit-il, l'emploi de la couleur ne tient pas seulement à une application locale ; elle doit tenir compte des variations incessantes de la lumière et des couleurs projetées. » Un cyclorama bleu s'efface jusqu'au blanc quand il est baigné de lumière bleue à son intensité maximum. Le temps et le passage du temps deviennent sensibles par la couleur et le changement de lumière. La lumière peut agir sur l'atmosphère avec la subtilité d'un thème musical. Pour Jo Mielziner la régie des éclairages fait partie intégrante de sa conception du décor, et le tableau électrique miniature qui se trouve dans la chambre noire proche de son atelier est constamment utilisé pour expérimenter une teinte, la texture d'un tissu, la qualité d'une atmosphère.

Construction et peinture, mouvement et lumière, tels sont les outils. Mais pour Mielziner le travail créateur commence et finit avec la pièce. Sa première lecture d'un nouveau manuscrit vise à en trouver le ton, le thème, le style général. Puis il cherche à déterminer les scènes-clés, les moments de crise où le drame arrive à son point culminant. Les entrées et les sorties des acteurs, l'environnement, l'atmosphère de ces instants déterminent ses esquisses, nées du cœur même du drame tel que l'auteur l'a conçu, tel que le metteur en scène le traduit. Ainsi l'interprète égoïste qui met tout son talent à capter l'attention sur son décor durant la première demi-minute de chaque nouveau tableau s'efface devant le collaborateur dont l'œuvre prend sa plus profonde signification à mesure que l'action s'élève jusqu'à devenir vraiment, avec Mielziner, « une part de la vie la plus haute du drame ».

dramatic events until it becomes, in Mielziner's own work, "a part of the highest life of the play."

Once his rough pencil sketches of these key scenes with actors in place are approved by the director, the designer moves on to scale floor plans and elevations, including notations of lighting equipment. Architectural details and the solution of special problems concern him next. Colour sketches are rendered in tempera, since this is the medium that the painters will use on the final sets. Although a busy designer's schedule does not permit him to paint the setting himself, the scenic artists are under his constant supervision, with a special concern for style as well as for form and for the peculiar conjunction of colours devised to create an illusion under the bath of theatre light. Lighting rehearsals are a lengthy and detailed colloquy between Mielziner and the electrician, as thinly painted canvases, scattered set pieces and workaday props slowly amass dimension and power in the transforming beams and shadows of a dozen light sources.

For a craftsman such as Mielziner there is nothing incompatible in designing a drama one day and a musical show next day. He delights in the fantasy world of the musical, where playfulness and imagination can be given full range; where colour is keyed to a joyful note; where mass movements of actors and dancers present their special problems and opportunities, and the musical score adds its own set of qualifications.

Every new set of problems and every new set of freedoms is a challenge to ingenuity, and every new solution broadens the range of the designer's talent, deepens his vision, strengthens his craft. "I have no argument," says Mielziner, "with the theatre's limitations. They are its form and its strength. I argue only with men in the theatre when they are lacking in courage and imagination."

Une fois les esquisses de ces tableaux-clés, avec les acteurs en place, approuvées par le metteur en scène, le décorateur dresse les plans au sol et en coupe, en y comprenant l'emplacement de l'équipement électrique. Les détails architecturaux et la solution des divers problèmes spéciaux l'occuperont ensuite. Des projets en couleurs seront exécutés *in tempore,* pour permettre aux peintres de réaliser le décor final. Bien que l'horaire d'un décorateur surchargé de besogne ne lui permette pas de peindre les décors lui-même, les exécutants demeureront sous sa constante surveillance tant au point de vue du style que de la composition des couleurs qui devront créer l'illusion aux feux de la rampe. Les répétitions d'éclairage sont un interminable colloque entre Mielziner et l'électricien, cependant que des châssis légèrement peints, des morceaux de décor éparpillés et les principaux accessoires prennent leur dimension et leur force dans les rayons déformants d'une douzaine de sources lumineuses.

Pour un technicien comme Mielziner il n'y a rien d'incompatible dans le fait de travailler un jour au décor d'un drame et, le lendemain, à celui d'une comédie musicale. Il adore le monde fantaisiste des « musicals », où la gaîté et l'imagination peuvent se donner libre cours, où la couleur rend une note joyeuse, où les mouvements de masse présentent en vrac des difficultés à résoudre et des occasions à saisir, et où la partition musicale offre son lot d'exigences.

Chaque nouveau problème, chaque liberté à conquérir sont un défi lancé à l'ingéniosité, et chaque nouvelle solution élargit le clavier du décorateur, approfondit sa vision, fortifie sa technique. « Je ne m'insurge pas, dit Mielziner, contre les limitations du théâtre. Elles sont sa forme et sa force. Je m'insurge seulement contre les hommes de théâtre qui manquent de courage et d'imagination. »

HERMINE RICH ISAACS

The King and I, *musical comedy by Rodgers and Hammerstein. Costumes by Irene Sharoff. Choreography by Jerome Robbins. St. James' Theatre, New York, 1951.*

The Kind and I, *comédie musicale de Rodgers et Hammerstein. Mise en scène de Rodgers et Hammerstein. Costumes d'Irène Sharoff. Chorégraphie de Jérôme Robbins. Théâtre Saint James, New-York, 1951.* (Photo Vandamm.)

Hans Sträät and Anita Björk in Amorina, *C. J. L. Almqvist. M : Alf Sjoeberg. Dramatiska Teatern, Stockholm, 1951. P : Järlas*

WORLD CHRONICLE

CHRONIQUE DU MONDE

SWEDEN
SUÈDE

★

Abbreviations in the photograph captions signify : M = producer (english) or director (american), D = designer, C = costumes, Ch = choreography, P = photograph.

★

Signification des abréviations dans les légendes des photos : M signifie metteur en scène, D signifie décorateur, C signifie costumes, Ch signifie chorégraphe, P signifie photographe.

★

Amorina, *C. J. L. Almqvist. M : Alf Sjoeberg. Dramatiska Teatern, Stockholm*, 1951. *P : Järlas.*

WORLD THEATRE

DENMARK

The opening of the 1951-1952 season saw a series of interesting performances among which Leck Fischer's *Man in the Moon* at the Folketeatret should perhaps be singled out. The author is a fertile novelist and playwright and his play had excellent notices. He calls it a cynical comedy, but though sarcastic it is also tender and human. Having spent his life under the yoke of duty an old station master dreams of an independent life and decides to travel. A young girl appears upon the scene and he thinks he has found love's dream. He wants to take her with him but alas! it transpires that all his money has been swallowed up by his children. The youngest of them, a young sailor, turns up and the plot thickens. He and the young woman already know each other and are in love. But no matter, the old man sets out alone. He does not get beyond the station platform however, where he is seized by an apoplectic stroke.

Knut Heglund's production showed thorough knowledge of the milieu and a tender understanding. The setting, designed by Helge Refn, is an interior heavy with sadness, realistic yet at the same time symbolical. The characters were extremely well played, especially the station master (Angelo Bruun), his avid and hysterical daughter (Vera Gebuhr) and a signalman (Keld Markuslund).

The Theatre Royal opened its season with the production of a Danish contemporary comedy *Harlequin's Magic Wand* by Johannes Allen, which concerns the importance of dreams in real life. Subsequently Gogol's *Inspector General* was given in a production by Sam Besekov, and two Shakespearean plays, a revival of *As You Like It* in John Price's charming production, and *Richard III*, spectacularly produced by Holge Gabrielsen.

The Opera Company has added a modern work to its repertory, *The Harvest* by Svend S. Schultz (World Premières, October 1951) and also Tchaikowsky's celebrated popular drama *Eugene Onegin* in a very lively production by Torben Anton Svendsen.

Despite hard times the season has been fairly good in almost all the theatres. The minute Riddersalen Theatre gave Ben Jonson's *Volpone* in Erling Schroeder's picturesque and audacious production. A young actor, Preben Neergaard, distinguished himself in the part of Mosca. After a prolonged success with André Roussin's *Bobosse* the Frederiksberg Theatre had another hit with *The Rose Tattoo* by Tennessee Williams (produced by Kai Wilton). The Avenue Theatre (Alle Scenen) played *Captain Carvallo* by Dennis Cannan and later a play by Louis Verneuil (producers Ole Palsbo and Tavs Neiiendam). At the Det Nye Theatre Roussin's *Les Œufs de l'Autruche* raised laughter from the beginning of the season up to Christmas (producer Svend Fridberg).

Finally Anouilh's *Ring round the Moon* was a first class success for two provincial theatres, those of Aarhus and Odense. The former theatre also gave a first production in Denmark of Elmer Rice's *Dream Girl*, while at Aalborg Strindberg's *Dance of Death* was produced by Asmund Rostrup.

SVEND FRIDBERG.

★ ★

FRANCE

Drama. — There have been a number of new plays by celebrated authors, some of them very successful like *Mon Mari et Toi* by Roger Ferdinand at the Capucines which, by its light and witty observation of manners and the fantasy and inventiveness of its characters and plot, gives a new lease of life to the triangle comedy, the third character of which is in this case played with knockout verve by Lysiane Rey. *Le Moulin de la Galette* is played to advantage by Yvonne Printemps and Pierre Fresnay at the Michodière. In the first act of this love drama Marcel Achard surpasses himself in virtuosity, oscillating ingeniously between emotion and laughter. *Ombre chère* by Jacques Deval at the Theatre Edward VII, a fantasy with amusing dialogue, is chiefly an opportunity for the principal actor. It has made the name of Robert Lamoureux.

Vogue la Galère by Marcel Aymé, published long ago, had intrigued its readers and tempted more than one producer. There must however have been a wide hiatus between reading and playing, for its production at the Madeleine Theatre was a failure. *La Tête des Autres* on the other hand, in the style of dramatic farce so personal to Marcel Aymé, made its mark in a perfect production by André Barsacq at the Atelier, by its round and forceful dialogue notwithstanding excesses of language which seemed unnecessary. It should be observed also that the strength of action about the death penalty was ratherled astray a by vein of political satire. Likewise *La Valse des Toréadors* at the Comédie des Champs Elysées, despite Anouilh's great talent and Claude Sainval's remarkable and valorous impersonation of the pathetic caricature general, seemed excessive at times, and above all betrayed in the conduct of certain scenes a yielding on the author's part to his own facility.

It is hard to judge André Roussin's provençal comedy *La Main de César*, but it certainly did not find its proper place at the Théâtre de Paris.

The Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault Company have presented successively at the Marigny a new version of *L'Echange* in which Claudel has accentuated the element of comedy, and Cocteau's *Bacchus*, a brilliantly intelligent play on the theme of liberty.

But Thierry Maulnier's play on the

same subject, *Le Profanateur* given at the Athénée, though less able, was more dense and spare, and touched its audience more. A success has been made of Albert Husson's *La Cuisine des Anges*, first given at the Vieux Colombier and then transferred to the Ambassadeurs. The Tristan Bernard Prize, awarded by the Société des Auteurs, crowned its very personal and occasionally sinister humour.

The theatre has lost in Roger Vitrac one of the most original dramatists of our time. He never enjoyed commercial success during his life, but his influence, especially on Anouilh, has been considerable.

The 150th anniversary of Victor Hugo's birth was celebrated at the Comédie Française by a new production of *Hernani*, with sets by Mariano Andreu and by the performance at the Gaîté Montparnasse of *Mangeront-ils?* a poetic parody drawn from Hugo's *Théâtre en Liberté*.

It is significant that after amusing us with parodies of melodrama the Grenier-Hussenot Company are now drawing their public at the Porte Saint Martin with a production of Dumas' *Three Musketeers*. It seems that theatregoers by laughing at certain conventions have grown attached to them, and producers have given them a new lustre.

Jean Marais' sets, production and interpretation of Racine's *Britannicus* at the Comédie Française obviously aimed at cracking the varnish of traditional presentation to uncover the live colours of tragic action beneath. His intentions were possibly imperfectly realized, but the very undertaking seemed questionable on our national stage.

Among productions of foreign plays let us mention the following: Lorca's *Blood Wedding* at the Studio des Champs Elysées, Shakespeare's *As You Like It* and Pirandello's *Six Characters in search of an Author* at the Comédie Française, another Pirandello, *Henry IV* at the Atelier, Daphne du Maurier's *September Tide* at the Gramont Theatre, Bernard Shaw's *You Never Can Tell* at the Lancry Theatre, Kleist's *Prince of Homburg* at the Théâtre National Populaire, and Miller's *Death of a Salesman* given as a special performance with the liveliest success by the Belgian National Theatre Company.

In conclusion, homage was paid to Georges and Ludmilla Pitoëff by the National Syndicate of Producers at the Comédie des Champs Élysées.

Paul-Louis Mignon.

Opera. — This year the Opéra Comique celebrated the 2000th performance of Massenet's *Manon* (which ranks a good third after Gounod's *Faust* and Bizet's *Carmen)* and also the sixtieth birthdays of Darius Milhaud and Arthur Honegger. Although they have not devoted their talents exclusively to opera, these two great lyrical composers have done much for it. Milhaud, besides his oratorios *Agamemnon*, *Les Choéphores* and *Les Euménides*, has written no fewer than sixteen lyrical works, of which four are full scale operas *(La Brebis Egarée*, *Le Pauvre Matelot*, and *Esther de Carpentras)*, four "minute-operas" and six ballet scores, among the latter *La Création du Monde*, *Salade* and *L'Homme et son Désir*.

This prodigality is matched by Honegger with a dozen works, among them the ballets *Amphion*, *Semiramis* and *L'Impératrice aux Rochers* and two musical comedies, *Les Aventures du Roi Pausole* and *Les Petites Cardinal* (this last in collaboration with Jacques Ibert), not to mention his oratorios of which the chief ones are *Le Roi David*, *La Danse des Morts* and *Jeanne au Bûcher*, and three grand operas, *L'Aiglon* (in collaboration with Jacques Ibert), *Judith* and *Antigone*. The Paris Opera Company have now put *Antigone* back into their programme. The score, composed more than a quarter of a century ago, has lost nothing of its dynamism though it is more didactic than appealing. Jean Cocteau's production, his settings, lighting and costumes are in all points remarkable for they have style, which is so rare in lyrical drama. The work was exceedingly well interpreted by the two protagonists Hélène Bouvier (Antigone) and José Beckmans (Creon) and by all their supporting cast. The conductor, Louis Fourestier held the orchestra's wild career firmly in hand.

In March the Opéra Comique presented a revival of Mozart's *Cosi fan tutte* which, except for the vocal interpretation, was rather mediocre. There was no real innovation in Georges Hirsch's new production with sets by Erte which were so many offences to the eye. A production, in short, completely at variance with the spirit of Mozart.

It is impossible not to mention the visit of the Stuttgart Opera Company, with all their equipment, to the Théâtre des Champs Élysées. They gave an exceptional performance of *Tristan and Isolde* and a merely honest one of *The Magic Flute;* also a first performance in Paris of Mihaïlovici's interesting *Phœdra* and a disconcerting ballet-cantata by the German composer Carl Orff, *Catulli Carmina*. When one considers that Stuttgart, a town the size of Rouen, is capable of giving operatic performances superior to those in most capital cities, one remains speechless with amazement.

André Boll.

★——————————★

INDIA

There is practically no professional theatre in India except in one or two big towns like Calcutta. The Bengali professional theatre is in the doldrums for lack of patronage and, still worse, for lack of good plays; no major work having been produced since the death of the masters Bankim Chandra Chatterji and Rabindranath Tagore.

There remains the amateur theatre which, far from relying on the past, has been making daring technical experiments and producing plays by little known contemporary authors. Drama has thus been kept alive by groups of amateur players scattered all over the country, but their activity is necessarily sporadic, since acting is merely their pastime, and in the hot summer months it is confined to a few hill stations. Among these Simla has the oldest dramatic tradition. The Punjabi theatre there, which is affiliated to the theatre of the same name in New Delhi, presented three one-act plays last June. The first, *Pehli Tareekh* (The First of the Month), presents a debtor drawn from a difficult situation by an impetuous niece, who contrives to make his créditor fall in love with her. This charming comedy, first written in Urdu by S. N. Tikku, was rendered into Punjabi by B. S. Bawa and produced by D. N. Zutshi.

The second play, *Sufna* (The Dream), also translated from Urdu, and produced by Armik Singh, tells the story of a poor Sahukar who, waking after a nightmare, is convinced he is going to die at 4 a.m. precisely. Having roused

The Love of Four Colonels, *Peter Ustinov. D : Fanny Taylor. Wyndham's Theatre, London, 1951. P : de Marney.*

UNITED KINGDOM

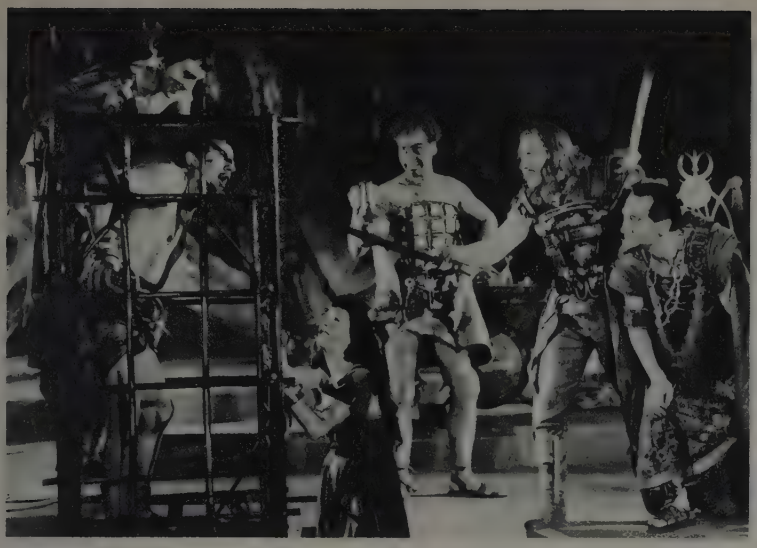
★

UNITED STATES
★ ★
ÉTATS-UNIS

Paint your Wagon. *Book and Lyrics by Alan Jay Lerner. Music by Frederic Lœwe. M : Daniel Mann. Ch : Agnes de Mille. D : Oliver Smith. C : Motley, New York, 1951. P : Pix.*

★

Desire under the Elms, *Eugene O'Neill. M : Harold Clurman. D : Mordecaï Gorelik. C : Ben Edwards. The American National Theatre and Academy Play Series, 1952. P : Vic Shifreen.*



Tamburlaine the Great, *Marlowe. M : Tyrone Guthrie. D : Leslie Hurry. Old Vic, London, 1951. P : Vickers.*

ROYAUME-UNI

★

FRANCE

La Cuisine des Anges, *Albert Husson. D : Francine Galliard-Rissler. Théâtre des Ambassadeurs, Paris, 1952. P : Bernand.*

★

Le Bourgeois Gentilhomme, *Molière. M : Jean Meyer. D : Suzanne Lalique. Comédie-Française, Paris, 1952. P : Bernand.*

the whole household the fatal hour passes and he finds himself in a ludicrous position.

The third play, *Bandar da Panja*, was a translation of *The Monkey's Paw* by W. W. Jacobs.

Since September 1951 the Indian National Theatre in Bombay has been presenting ballets of high quality. One of them, *Usha*, staged under the direction of Bipin and Surendra Sinha, is a mythological story in Manipuri technique. According to ancient texts *Usha* mastered the *lasya* (feminine) form of dance from the goddess Parvati and popularized it in Saurastra, a peninsular region of Western India. She symbolizes culture, peace and the creative forces of life, in opposition to her father who represents war and destruction. The same company summoned from Manipur itself, which is a small hill station in the extreme eastern corner of India, a group of dancers who interpreted the *Kartik Pali*, or New Year Festival dance. This is a drum dance performed during Kartik, the first month of the Hindu calendar.

Rhythm of Culture was the title of another dance drama presented by this amateur group, which traces the cultural history of India from the beginning of time. It portrays the emergence of Indian social life from primeval darkness, through the period of the first Aryan settlements, the Epic Age and Age of Buddha, Puranic Age and Age of Shankracharya down to the medieval saints. Then follows the rise of the Rajputs and of the Moghuls, with special emphasis on Akbar who attempted to mould Indian unity, the advent of the Europeans and finally the struggle for Independence. From Vishwamitra to Ghandi the need of India has been to discover the essential unity of life. This unity is symbolized in the ballet by dance sequences. Parvati Kumar directed the ballet; Hemant Kedar and V. R. Amberkar composed the music and décors.

Also in Bombay, the Independent Players presented *The Dough Girls*, an American comedy by Joseph Fields, directed by Adi Marzhan and jointly produced by Bill Linford and Jefferson Smith.

In the first week of October the New Stage of Bombay sent a company to Delhi to perform a ballet inspired by the old religious story of *Ramayan*. This work is composed of a number of epic scenes linked by ballads sung by a "charan." The tale is of Prince Rama who won the love of Sita, daughter to Raja Janak, in fair contest, for he broke the bow which others could scarcely draw. As he is about to mount the throne one of his mothers-in-law succeeds in getting him banished for fourteen years, so that her own son, Bharat, shall supersede him. Rama goes into exile with his wife and young brother, but after many adventures returns victoriously to his kingdom, to the joy of his faithful people.

The spirit of this old tale and the power of evocation which it has accumulated from time immemorial were perfectly rendered in the extraordinarily colourful dancing. Directed by Naarendra Sharma, the ballet exhibited the talents of Sachin Shankar, who danced the part of Rama as well as composing the songs and music, and also the charm of Kumudini in the part of Sita. She was formerly in the troup of Prithvi Raj, one of the best artists of the Indian Theatre.

In November a winter season opened in New Delhi, organized by the State Dramatic Association in aid of the Indian Theatre Centre. A dozen plays and several ballets figured in the programme. This was the first attempt to integrate the city's various theatre groups, to co-ordinate dramatic activity in several languages, and create a theatrical tradition. The organizers hope to give a series of such winter programmes designed to promote standards of dramatic excellence and bring not only Indian drama but also foreign plays to the people of New Delhi. The festival opened with *Vivah Bandhan* (The Bond of Matrimony) a satire in three acts translated into Hindustani from P. K. Atre's play in Marathi *Lagna-Chi-Beri*. This hilarious comedy concerns a film actress who disrupts the lives of three separate married couples. When all three homes are on the verge of ruin she throws off her siren character and sets about reuniting them. The production was by R. G. Anand, with assistance from C. S. H. Jhalvala and H. S. Rana over settings and lights.

The second performance of the winter's programme was *Faisla* (Decision) by Ramesh Mehta, directed by R. M. Kaul and D. Joshi. The play is the story of a young Hindu widow who is the victim of social injustice. It was later performed for the troops garrisoned in Jammu and Kashmir.

Three new productions in December concluded the winter programme and began to draw much bigger audiences. The first was a juvenile performance of dance, music and drama, the second and third consisted of six one-act plays presented half by the Punjabi Theatre and the other half by the New Delhi office of the B. B. C.

The Punjabi plays were *Sufna* and *Bandar da Panja*, mentioned above as having also been given in Simla, and *Murde da Ration* (The Dead Man's Ration), a light domestic comedy on the theme of avarice, which is full of caustic comments on contemporary life.

The B.B.C. enchanted us with Shaw's *A Village Wooing*, *A Woman's Privilege* by Marrijane and Joseph Haye and *The Air Conditioner* by William Ash. The last was produced by the author, a member of the B.B.C. staff in New Delhi, who shows considerable insight into middle class Indian society.

G. S. Khosla.

★ ★

JAPAN

Japanese theatre is as different as possible from European. In order to understand it, therefore, it is necessary to expound its peculiarities.

Old Schools and New.

In Europe drama is of course governed by various conventions of form and style, but the same basic technique serves to present old plays by Shakespeare or Molière, and contemporary works by Anouilh or Jean Paul Sartre. In Japan this is not so. Kabuki, or the old traditional theatre, is strictly distinct from modern drama.

The style elaborated for it more than a century ago has not fundamentally altered though its stylized convention is still fertile and it is still rich in music, dance and colourful costumes and settings.

Shingeki, or modern drama, grew up about forty years ago under European influence. It is realistic, reflects contemporary life and is capable of rendering foreign plays. There is no technical affinity between Kabuki and Shingeki : a Shingeki actor cannot play Kabuki or *vice versa*, but between the two lies a third school known as Shimpa.

Originally an invention of modern drama, in opposition to Kabuki, Shimpa never quite threw off Kabuki influence and was therefore unable to develop along the lines of modern realism. It survives as a kind of melodrama, depicting manners and customs in a picturesque but superficial way. Besides these three styles we have Noh and Bunraku (the Japanese puppet theatre) both of them older than Kabuki. There is also a new trend of European style opera, ballet and music hall, but here lack of historical tradition results in mediocre technique.

Recent Theatrical Activities

We have no set theatre season, as in Europe or America, but between the autumn of 1950 and summer of 1951 many popular old Kabuki plays were performed. The production of newly written Kabuki plays is very rare. The most important and most discussed of these was a dramatization of the oldest of Japanese novels *Genji Monogatari* or the Tale of Genji by Shikibu Murasaki, a court lady of the XIth century. The stage adaptation was by Sheiichi Funabaschi, directed by Mantaro Kubota. It tells the loves of a noble and handsome prince. The original novel contained fifty-four episodes and carried its hero to a new love, through the death, suffering and sacrifice which he strews in his path. The stage version, however, only covered the first quarter of this licentious destiny. Its performance was long prohibited on account of its portrayel of royal households and the intimacies of royal life. After the war however the ban was lifted and large audiences flocked to see it.

At the Shimbashi Embujo Theatre the Kikugoro Company presented *Nayotake*, a play adapted by a young Japanese dramatist, Michio Katoh, from one of our oldest poems, *The Legend of Taketori*. It tells of the spiritual exaltations of a young man in love with the charming Nayotake (Little Bamboo) who lives in a solitary place where bamboos grow thick on the ground. She is as it were their emanation. Every time someone becomes attached to her the young man dreams a dream, and thus the vision comes to him of her ascending into Heaven and abandoning him upon earth. Through his passionate but mystical love his spirit is lifted up and he comes to understand the meaning of art, life, and love itself.

The same company presented *Rashomon* or Beauty and the Bandit, a play drawn by Ryuichiro Yagi from three tales by Ryunosuke Akutagawa. Towards the turn of the century every imaginable disaster ravages Kyoto, the lovely and ancient capital of Japan. One summer's day Taro, a bandit, meets a lady of astonishing beauty, Masago, at Rashomon, the sumptuous portal of the royal domain. That same night Masago is ravished before her husband's eyes by the diabolic Taro. Masago becomes his wife, but it appears she is a nymph of eternal seduction. Taro is in his turn massacred by his younger brother, Jiro, who is Masago's ninth lover. Twenty years later the scene reverts to Rashomon, now an old monument in ruins surrounded by rotting corpses. A one-armed old harridan tears the hair from a young woman's dead body. Then Jiro appears: the old halfwit is none other than his former mistress, beautiful Masago.

In the course of this same year the Shingeki theatre presented several foreign works, in particular *Hedda Gabler* at the Piccadilly Theatre, Maxim Gorki's *Lower Depths* at the Imperial, Tchekhov's *Uncle Vanya* and *The Cherry Orchard*, Kesselring's *Arsenic and Old Lace* and Edmond Rostand's *Cyrano de Bergerac* at the Mitsukoshi.

Hedda Gabler was much admired as excellent theatre, in spite of a rather old fashioned production.

Kihachi KITAMURA.

★ ★

MEXICO

When I consider the Mexican theatre in 1951 I cannot help remembering the dream we cherished twenty years ago when we founded the Teatro de Ulises. By "we" I mean that outstanding actress Antonieta Rivas Mercade, Agustin Lazo the painter, Xavier Villaurrutia the dramatic poet and myself. In 1928 we presented together O'Neill's *Welded*, Dunsany's *Glittering Gate*, Cocteau's *Orphée* and I forget which play by Lenormand.

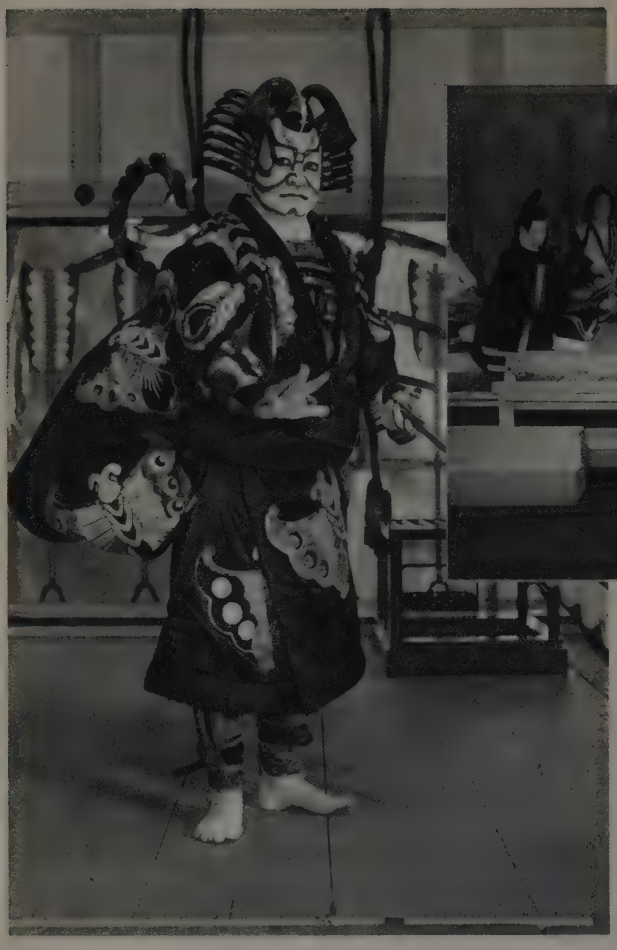
The Teatro de Ulises sowed its seed. The thirties saw the founding of another experimental group, the Teatro Orientacion, directed by the playwright Celestino Gorostiza. In the ten years which followed however, though heroically experimental companies endeavoured to appeal to the élite, they failed to win over the wide cinema going public. So when in 1947 President Miguel Aleman founded the Institute of Fine Arts and I was asked to take charge of its Theatre Department the situation was no better than in 1928. Our few professional actors were all busy making money in films. We could not offer them a large salary. In 1948 we therefore made use of our own students for a season which we called Teatro Universal, based not on stars but on a non-commercial repertoire of well produced plays at low prices. The programme included Anouilh, Hebbel, Shakespeare, Strindberg and Cantini.

In 1950, on the invitation of the I. T. I. we organized an International Festival and presented fourteen plays, two of them in English (Lilian Hellman's *Little Foxes* and *Trespass* by Emlyn Williams) and one in French *(Cyrano de Bergerac)*. The festival opened with the work of a young Mexican author, Emilio Carballido, *Rosalba y los Llaveros* (Rosalba and the Turnkey) and for the first time a Mexican play achieved real success. For though in 1947 we had devoted a whole season to the dramatic literature of our country (Villaurrutia, Usigli, Lazo), the time had not been ripe for it. Moreover in the interval our playwrights had come to a better understanding of the kind of non-abstract, realistic theatre capable of touching a hitherto indifferent audience.

Nineteen fifty-one was spent in a desperate search for premises. Up to then we had only disposed of the Bellas Artes which is a splendid theatre, but the only one in town, and being an official theatre, and conveniently situated, it is freely used for ballets, concerts and recitals as well as for congresses and political meetings. It is impossible to run a play there without interruptions, even when its success is assured. So we decided to rebuild the Teatro Hidalgo, the stage equipment of which will allow three different plays to be staged simultaneously, thanks to the revolving stage, flies and side waggons. It is to be completed in May and we shall then be able to give three performances a day, in the mornings and afternoons for children, and at night for adult audiences.

Meanwhile theatrical activity has flourished in 1951, especially in regard to Mexican authors. It was my privilege to reveal the talents of a new young one, Sergio Magana, in *Signs of the Zodiac*, a dramatic story of a typical Mexican tenement house—full of poetry,

Yesterday-Hier



Traditional theatre. Genji Monogatari (The Tale ot Genji), *by Shikibu Murasaki, adapted from one of the oldest novels in Japan. Kabuki Theatre, Tokio, 1951.*

Théâtre traditionnel : Genji Monogatari (L'Histoire de Gengi), *de Shikibu Murasaki, d'après le plus vieux roman du Japon. Théâtre Kabuki, Tokio,* 1951.

THE FAR-EAST

A typical Kabuki character. In Ya No Ne (Arrowhead), *a characteristic play of the Kabuki Theatre, Tokio, 1951.*

Un personnage caractéristique du Kabuki. Dans Ya No Ne (Pointe de Flèche), *une des pièces typiques du Théâtre Kabuki. Tokio,* 1951.

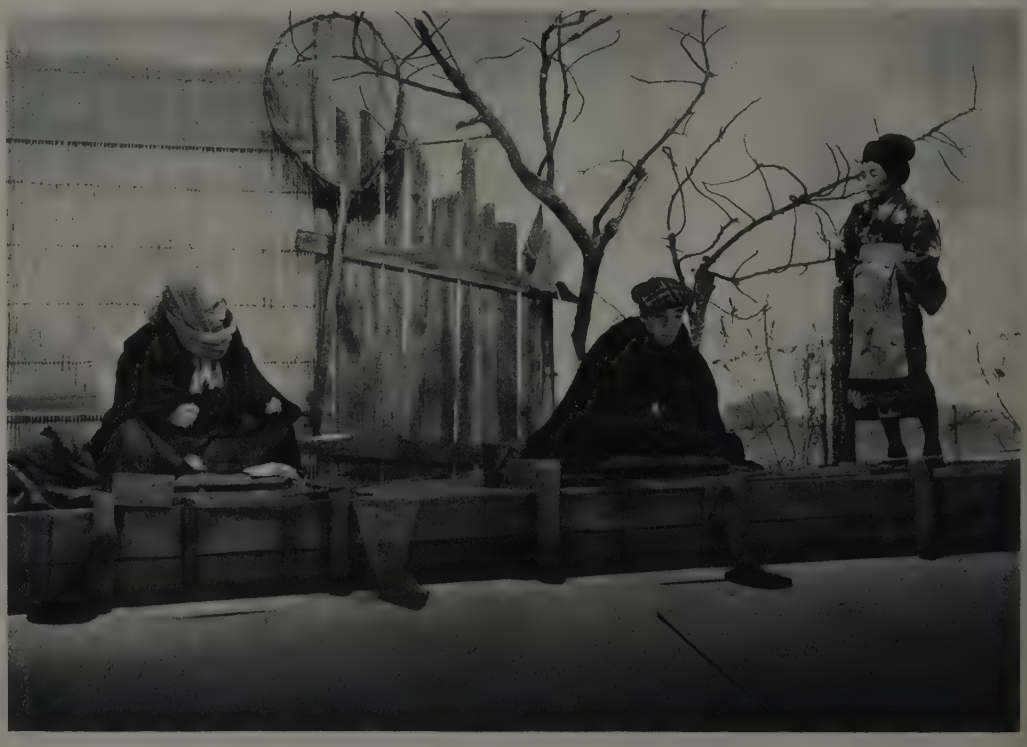
To-day Aujourd'hui

★

Contemporary theatre. Tsuribari Nite (At the Fishing Pool), *by Mantaro Kubota. D : Kisaku Itoh. Mitsukoshi Theatre, Tokio, 1951.*

★

Théâtre contemporain. Tsuribari Nite (Au Port de Pêche), *de Mantaro Kubota. D : Kisaku Itoh. Théâtre Mitsukoshi, Tokio,* 1951.



Contemporary theatre. Murde da Ration (Dead Man's Rations), *by G. S. Khosla, at the Punjabi Theatre, New Delhi. 1951.*

★

Théâtre contemporain. Murde da Ration (La Ration du Mort) *de G. S. Khosla, au Punjabi Theatre, New Delhi.* 1951.

★

To-day
Aujourd'hui

The Goddess Parvati in Usha, *a dance in the Manipuri style : presented by the National Hindu Theatre, Bombay 1951. P : Rajdatt.*
La déesse Parvati, dans Usha, *une danse du style Manipuri, présentée par le Théâtre National Hindou, Bombay,* 1951. *P : Radjatt.*

EXTRÊME-ORIENT

An English merchant at the court of the Mogul Akbar in the XVIth century, in Rhythm of Culture. *National Hindu Theatre, Bombay, 1951. P : Radjatt.*
Un commerçant anglais à la cour de l'empereur Mogul Akbar, au XVIe *siècle. Spectacle :* Développement de la Culture. *Théâtre National Hindou, Bombay,* 1951. *P : Radjatt.*

Yesterday-Hier

vigour and pathos—and technical ability in the handling of four intermingled intrigues. Both Magana and Carballido won Rockefeller fellowships. Rudolf Usigli's play, *The Child and the Mist*, produced at the Teatro del Caracol, a tiny theatre seating only 120 people, achieved four hundred and fifty performances (what a change from the not very distant days when his plays failed to run a week!) and his *Crown of Shadows* was revived at the Bellas Artes by the Japanese producer Seki Sano. Fernando Benitez' first play *Christopher Columbus* was a failure in spite of the impressive set devised for it, on a full-sized sailing vessel, by the distinguished scenographer Julio Prieto. This was a salutary lesson. We were perhaps indulging too much in external values of décor, lighting and effects. Besides which a historical play, which necessarily lacks the element of suspense, no doubt requires a more experienced pen.

A fourth Mexican playwright was presented at Bellas Artes, this time a nun poetess born three centuries ago and well-known in Spanish speaking countries, Sor Juana Inez de la Cruz. (She is our only classical author apart from Juan Ruiz de Alarcon who was also born in Mexico though he wrote in Madrid at the time of Lope de Vega.) To celebrate the 300th anniversary of her birth we chose one of her verse plays *Los Empenos de una Casa* (The Trials of a House). Finally I must mention the production of my own latest play *La Culta Dama* (The Cultivated Lady) for modesty cannot prevent my acknowledging the warm welcome accorded to it.

This season shows the remarkable evolution of the now eager audience, and of the new generation of authors, actors and technicians who have rescued our theatre from the danger of extinction in which it stood twenty years ago.

Salvador Novo.

★

PERU

The National School of Theatre Art, which comes under the Ministry of Education, has been confirmed as an active member of the Association of French Dramatic Centres, founded and directed by M. Léon Chancerel.

Under the direction of R. P. Ramon Condomines, the Institute of Dramatic Art of the Catholic University of Peru produced Sophocles' *Œdipus Rex* at the Municipal Theatre in Lima.

For the celebrations of the IVth centenary of the foundation of the Higher University of San Marcos at Lima, the Association of Amateur Actors presented Calderon de la Barca's auto-sacramental play, *The Great Theatre of the World*, under the direction of Ricardo Roca-Rey. The performance was given in the open air, in the old cathedral square, before an audience of over 100,000 people.

In the small Chamber Theatre, Louis Alvarez put on Jean-Paul Sartre's *Huis Clos*.

The only Peruvian play staged this year was a comedy *Como vienen se van (They go as they come)* by Salazar Bondy, produced for the first time by the National Comedy Company, under Nelida Quiroga.

The University Theatre of Lima gave *The Deceiver of Seville* with décors by Santiago Ontanon, under the direction of Manuel Beltroi.

In 1950 the National Theatre awarded its first prize to Juan Rios for his *Medea*. He is also the author of a well-known *Don Quixote*.

On the occasion of Verdi's centenary. the Opera Company, during 1950, performed his works almost in their entirety.

B. R. R.

★

SWEDEN

The most outstanding production at the Dramatiska Teatern, during the latter half of the 1950-1951 season, was *Amorina*, a play more than a hundred years old by a great Swedish Romantic, C. J. L. Almqvist. The ingenious producer, Alf Sjoeber, resolved the problem of thirty changing sets by using Chinese shadows and magic lantern projections of woodcuts designed by Sven Ljungberg and Ann Margret Dahlquist-Ljungberg.

Among other Swedish productions the most noteworthy were two one-act plays : *Evening Star*, a delicate composition of "fin de siècle" sentiments by Hjalmar Soederberg, and *A Shadow* by Hjalmar Bergman, condemned twenty-five years ago but now lauded to the skies. At Gothenberg August Strindberg's *Storm* was given its full value in an excellent production by Knut Stroem. Let us further mention *The Road to Damascus* at Malmoe, and *The Creditors*, also by Strindberg, in Stockholm (the latter produced concurrently with an historical drama-exhibition), and in conclusion Nills Kjellstroem's *The Hour to Live* which attracted much attention at the Dramatiska.

We must also mention the visit of a French company playing *Tartuffe* and that of the Workshop Theatre with *Uranium 235*. As regards foreign plays, performances of *Blood Wedding*, *Doña Rosita* and *Perlimplin* revealed the public's great admiration for Lorca. Anouilh's *Medea* and *L'Invitation au Château*, Christopher Fry's *The Lady's not for Burning* and *Venus Observed* and Shaw's *Major Barbara*, *Arms and the Man* and *Man and Superman* also drew enthusiastic audiences.

Karl Ragnar Gierow, the new director of the Royal Dramatic Theatre, started his first season with a surprising programme, *The Diamond* by Hebbel on the big stage and Noël Coward's *Fallen Angels* in the Studio. The only advantage of the old German play, written in 1841, was the creation of a fantastic yet realistic comic type by Anders Henrikson. This brilliant actor also dominated Strindberg's *Master Olof* in Alf Sjoeber's production.

The most interesting performance of the autumn season in Stockholm was *Œdipus Rex*. Already some years ago (*Antigone*, 1948) Olof Molander, our most outstanding producer, showed a tendency to present classical tragedy in the archaic manner. Just like the Athenians in the Theatre of Dionysos in 450 B.C. we were stirred and thrilled by the cruel and terrible myth. Lars Hanson as Œdipus was not only a victim of fate, but also a man a head taller than those round him, a king and pontifex. It was one of his most sublime and restrained creations.

The most important production of modern drama was *Syskon* (Two Brothers and a Sister) by the Danish dramatist H.C. Branner. At the death bed of their father, three middle aged people meet, revive their childhood and youth, plan a common future and then—break up. The psychological analysis goes deep and the characters are of a fascinating intensity. Eva Dahlbeck was the fair and pliant

supporter of the revolutionary Ulf Palme and the petrified civil servant, Uno Henning.

In the University town of Upsala Sweden's fifth municipal theatre was inaugurated with a production by the director, Gösta Folke, of *The Love of Four Colonels* by Ustinov. The leading lady was Agneta Prytz, who also appeared in *The Marquise* by Noël Coward and Strindberg's *Dreamplay*.

Dr Stig Torsslow, director of the Municipal Theatre of Gothenburg, was the first to produce *Colombe* by Anouilh and *Rose Tattoo* by Tennessee Williams both of which were given in Malmœ and Norrkoeping-Linkoeping as well and are now billed for the Royal Dramatic Theatre, Stockholm. The climax of the autumn season and one of the best performances of 1951 was *The Caucasian Chalk Circle* by Bert Brecht. The production by the promising young Bengt Ekerot and the setting by C.J. Stroem were perfectly in keching. The most outstanding actor was Benkt-Ake Benktsson in the part of Asdak, the democratic judge. The remarkable ensemble playing of the Gothenburg company was once again revealed in Ibsen's *Rosmersholm*. In Gothenburg also the world première of *Festen Snart Forbi* (The Festival soon ended) by Axel Strindberg, one of our best young dramatists, took place.

The most sensational piece of acting at Malmoe's Municipal Theatre was by Ingmar Bergman, the famous film producer, in *Mordet y Barjana* (The Murder of Barjana) which he produced himself. This theatre also presented Ibsen's *Ghosts*.

Gustav HILLESTRÖM.

UNITED KINGDOM

Two years ago, London playgoers who were unable to get down to the Shakespeare Festival at Stratford-on-Avon, heard with envy of the performances there. John Gielgud had not been in a more impressive mood for some years. In one season he passed from Angelo to Caius Cassius, and from Benedick in *Much Ado About Nothing* to the majesty of Lear.

The *Much Ado* was observed especially. Gielgud had produced it in the 1949 season, but had not appeared in it. Now he himself acted Benedick, and this seemed the one thing needful to complete a production as elegant and gay as any Stratford had known. London heard with delight early this year that Gielgud would revive his revival at the Phoenix Theatre. The result is one of the most gracious nights of Shakespearean comedy we have met for a long time.

Once we have accepted the fact that Gielgud's Benedick is indeed a soldier new-returned from the war, all is well. Shakespeare's Benedick fights with his wit, and Gielgud's flashes like a sword from scabbard. He points every line. And it is exciting to see how he phrases his soliloquies, never blurring them by the woolly or careless gesture, but keeping still—few actors have more surely the secret of repose—and doing all with the vocal subtlety of a virtuoso. With him now is Diana Wynyard as Beatrice, a performance that has developed out of knowledge since Stratford in 1949. The comedy becomes, as it should, a courtly dance in the summer of Messina. This Beatrice and Benedick can keep the lustre of a phrase, the shape of a scene. *Much Ado*, for once, is uttered as it was written, under a dancing star.

One passage, especially, shows the command of the new Benedick and Beatrice. In the colloquy at the end of the Church Scene, we have the famous exchange in which Benedick says, "Bid me do anything for thee." Beatrice answers, "Kill Claudio!" and Benedick replies, startled: "Ha, not for the wide world." Laughter in the audience on Benedick's answer is fatal: one has heard it time and again, and always the genuine emotion of the scene has been dispersed. At the Phoenix, Gielgud's quick, astonished undertone is admirably right; the house is held in silence. Throughout the comedy, this Benedick is relaxed; there is no trace of the odd starchiness that used to stiffen a Gielgud performance.

Paul Scofield, with his poised Don Pedro, and Sir Lewis Casson, with the honesty and force of his Leonato, are of much service in a cast that falters only in its Hero and Dogberry. Hero is played by a talented young actress who has not yet strength of personality for a testing part; and the Dogberry is over-driven, over-fooled. The whole point of the man is that he should be totally unconscious of his absurdity. For the rest, there is nothing but pleasure in performance, production, and setting (Mariano Andreu's décor, with its ingenious folding sets for the house, street and church, was used at Stratford).

Across the river, at the Old Vic, there was a Christmas revival of *A Midsummer Night's Dream*, two-thirds successful (the Romantics and the Mechanicals), but unfortunate in its too-fantastic treatment of the Immortals. From Tyrone Guthrie's production one will remember most the moonstruck Bottom-the-Weaver of Paul Rogers, and Tanya Moiseivitch's setting, an unadorned, silvered glade with a classical landscape dim behind it. There has been much warmer approval for the charming revival of that rarely-seen lyric comedy, *The Two Gentlemen of Verona*, brought up by Denis Carey and his cast from the Old Vic's junior partner in the West of England, the Theatre Royal, Bristol. It is a comedy of youth; it was acted freshly by a young cast. Denis Carey, staging it as a masque, had treated it with delicate assurance, and—unexpectedly perhaps—it took all hearts.

On the West End stage the most memorable production, classics apart, has been Christopher Fry's *The Firstborn* at the Winter Garden Theatre. Here, in a revision of an early piece, Fry has matched action with speech. The result is his best play for the stage. Its setting is Old Testament Egypt, with Alec Clunes as Moses defying Pharaoh: a full-scale performance uncommonly eloquent and moving. The actor speaks as a prophet new-inspired, a man bent in single-mindedness upon the salvation of his people.

The best of the new modern plays, Lesley Storm's *The Day's Mischief*, had a disappointing run of a few weeks only. The dramatist and her cast combined to excite us, while the curtain was up, with a tale of an adolescent, sensitive schoolgirl who vanishes. The dialogue was polished too highly; but, in the theatre at least, the play did not permit us to relax. Peter Ustinov had bad luck with his ambitious and strongly-conceived *The Moment of Truth*, which sought to present a once-famous Marshal of a democratic republic, who is recalled in time of need to be his nation's head-of-State. Elsewhere, Noël Coward reverted to his old manner of snip-snap light comedy in *Relative Values*, which is bound to run for a long time and is very well acted, though there is little in it.

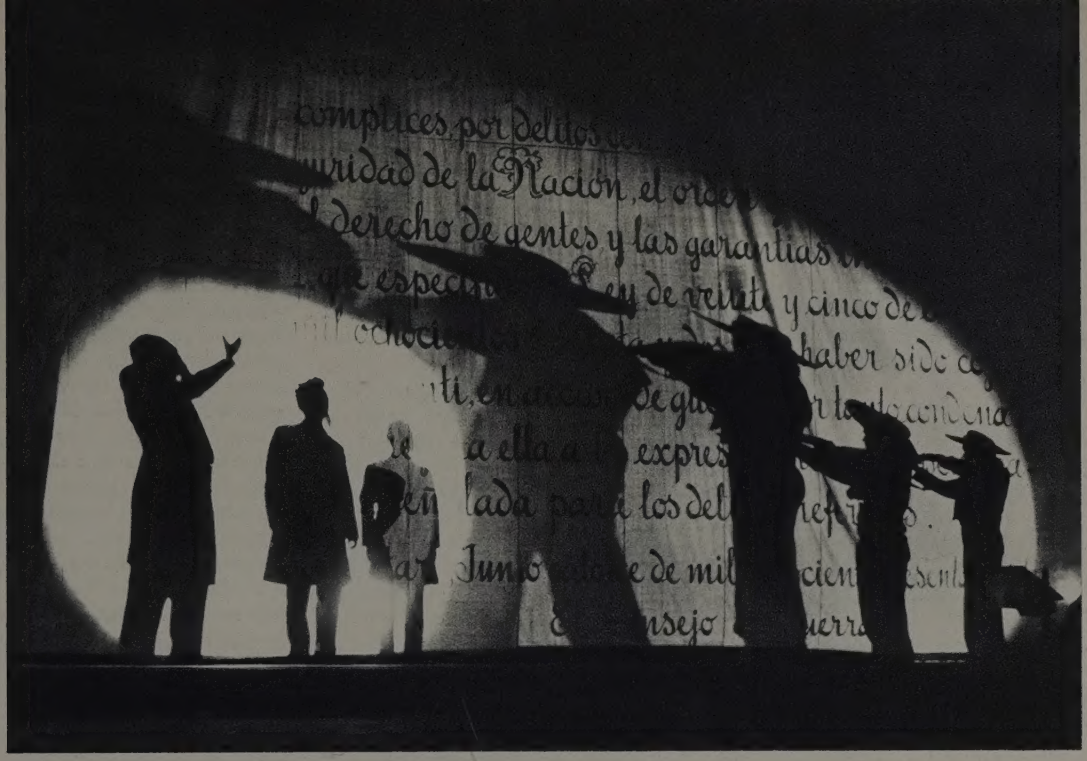
From France we have had *Colombe*. Here Jean Anouilh produces a shower

PERU. PÉROU.
Loys, *Bernardo Roca-Rey. M : Ricardo Roca-Rey. D : Juan Manuel Ugarte. Compagnie Nationale de Comédie, Théâtre Segura. Lima*, 1950.

SOUTH AMERICA

BRAZIL. BRÉSIL.
Tobacco Road, *Caldwell. M : Ruggero Jacobbi. D : Lazlo Meitner. Rio de Janeiro, 1950.*

URUGUAY.
Caligula, *Albert Camus. M : Esteban Serrador. D : Cesar Martinez Serra. Comedia Nacional, Montevideo (Uruguay). P : Napoli.*



MEXICO. MEXIQUE.

Corona de Sombras (La Couronne d'Ombre. Crow of Shadows), *Rodolfo Usigli. M : Seki Sano. D : Julio Prieto. Palacio de Bellas Artes, Mexico, 1951.*

CUBA.

L'École des Veuves, *Jean Cocteau. M : Luis A. Baralt. D : Ruben Rigon. Théâtre Universitaire de La Havane, 1951. P : Munin.*

AMÉRIQUE DU SUD

URUGUAY.

Arms and the Man, *G. B. Shaw. M : O. Caviglia. D : C. Puig Vasquez. Comedia Nacional, Montevideo (Uruguay). P : Napoli.*

of aces from his sleeve in the third act. Earlier, it is a thin evening that rests almost entirely upon the playing of Joyce Redman and Michael Gough—Yvonne Arnaud is miscast as the ageing actress—and upon the direction of Peter Brook that carries us swiftily and craftily to the end. American dramatists sent *Summer and Smoke*, a fidgety piece with another of Tennessee William's' frustrated women (period 1916); and *The Happy Time*, about French-Canadians in Ottawa, that seemed to be arch and trivial.

In the provinces we have had an extremely good, small-scale, Jacobean-style *Macbeth*, directed by John Harrison at the Nottingham Repertory Theatre. Once more the great tragedy brought ill fortune. The Macbeth broke his ankle at the dress rehearsal. Although the production went on gallantly, believers in stage superstition, who hold that no *Macbeth* can avoid disaster, shook their heads.

J. C. Trewin.

★ ★

UNITED STATES OF AMERICA

Importations and Revivals. — The liveliest theatre in New York at this point in mid-season—aside from the perennial musical comedies which fill half our meager allotment of playhouses—are the plays imported from our friendly neighbours across the Atlantic, the revivals and, to us, new plays which England and France have given us. In the case of the fabulously successful Cleopatra sequence, Shaw's *Cæsar and Cleopatra* and Shakespeare's *Antony and Cleopatra*, the whole production has been imported from London. Laurence Olivier and Vivien Leigh play here as they did in London in the vigorous productions directed by Michael Benthall on the ingenious revolving stage designed by Roger Furse. Gilbert Miller, international impresario of long standing, brought over this spectacular double bill. Sir Laurence found himself insufficiently occupied. He therefore proceeded to direct *Venus Observed*, Christopher Fry's verse comedy of autumn love, with another famous English acting couple in the leading rôles. Rex Harrison and Lilli Palmer as the Duke and Perpetua create another delightful oasis of poetry in the prose dullness that afflicts much of our stages.

The public is now flocking to see and hear Emlyn Williams "read" from Dickens novels in the same manner. Mr. Williams gives an added dimension to his performance by impersonating Charles Dickens himself—whiskers, boutonnière, reading desk and all. Dickens during the last years of his life made many lecture tours (and a great deal of money) reading in this way from his immensely popular novels.

From England also have come a number of other plays; a revival of W. Somerset Maugham's *The Constant Wife* with Katharine Cornell in lighter mood playing high comedy, and *Jane* based on a Maugham short story dramatized by S. N. Behrman which has already had successful productions abroad.

France has given us *Gigi*, Colette's endearing and gawky Gigi, set in play form by Anita Loos and performed by a young English actress, Audrey Hepburn. This is also a Gilbert Miller venture. Mr. Miller brought Raymond Rouleau from Paris to direct and provided charming settings and entr'acte curtains creating the atmosphere of a by-gone Paris. The only other French play that received serious attention was the English adaptation by Kitty Black of Anouilh's Orpheus play, called here *Legend of Lovers*. This Theatre Guild production had much to recommend it; young Richard Burton, the English actor, played Orpheus with intensity and understanding, Dorothy McGuire as Eurydice achieved moments of magic, but the script baffled most reviewers who failed to interest the public in this illusive and touching fable. Roussin's *Nina* and Jean-Bernard Luc's *Complexe de Philémon*, called here *Faithfully Yours*, were but briefly seen.

Producing Groups. — The Theatre Guild, now in its thirty fourth year of continuous activity, is still carrying its large subscription audience and producing regularly five or six plays a year. It no longer occupies a theatre of its own, but like all Broadway producers books a theatre for each play it produces. With a brilliant history behind it, it still seeks out new talents but it must, in order to fulfil its obligations, not only to New York subscribers, but to those in other cities, give revivals and share production billings with other managements. This season the Guild has produced *Lo and Behold*, *Saint Joan*, *Legend of Lovers*, *Venus Observed* and *Jane*.

The New York City Theatre Company is a younger producing organization which through its connection with the New York City Center enjoys a semi-official status. The venture is chiefly dependent on a group of citizens and theatre leaders who are concerned with the fact that the great mass of citizens can no longer buy tickets to "live" shows of any kind—so high have costs spiralled in the last decade. City Center has two short seasons of plays each winter which Maurice Evans and George Schaefer have organized successfully for the last three years. Stars play for small salaries, both to serve the cause of the theatre and sometimes because they can play rôles which Broadway would not offer them. This year, for instance Celeste Holm, one of our most delightful comédiennes, successfully interpreted the major rôle of Anna in O'Neill's *Anna Christie* and Maurice Evans himself gave an interesting performance of Ekdal in Ibsen's *The Wild Duck*. Judith Anderson, whose dynamic performances in Jeffers' *Medea* and *Tower Beyond Tragedy* confirmed her position as a forceful tragedian, played a favorite rôle of hers in *Come of Age*. This play, given its first production some eighteen years ago, is a verse-drama by the English novelist Clemence Dane with music by Richard Addinsell, and is considered by many critics an important and unusual production. Such experimental revivals are a great addition to the theatrical season in this city which unlike London and Paris has no small, peripheral theatres where the unusual can find harbourage.

The A.N.T.A. Play Series is the newest addition to the theatre production groups. This year it offered a five-play series at its Playhouse, opening with a very fine revival of O'Neill's *Desire under the Elms* directed by Harold Clurman and following this with a successful new play for children called *Mrs. McThing*. This fantastic comedy by Mary Chase, author of the long lived *Harvey*, stars Helen Hayes, who is not only a leading actress of great charm and varied talents, but a public spirited citizen who gives much of her time to her taxing position of president of the American National Theatre and Academy. This is the first time she has doubled both as leading lady and president of A.N.T.A. and she carries both assignments with her usual gallantry. The little comedy, written for children and presenting two excellent child actors, was hailed with enthusiasm by the sophisticated critics on whose opinion so much depends. A.N.T.A.

will present another revival, Odet's *Golden Boy*, a new play, *The Circus of Dr. Lao*, and a final bill not yet announced. Little by little it hopes to build a large subscription following and a strong audience for new and unusual scripts. Such a show-case for new talent is essential, for the American stage suffers, as do the theatres in many countries, from a lack of new plays. The brilliant playwrights of the twenties and thirties are writing very little —one play by Elmer Rice, one by Maxwell Anderson, neither up to their usual high standard—were all that were seen this year. Young playwrights complain that they have no way of learning their trade. Yet much is done for budding talent, though never enough. Drama departments provide laboratories for talent, several organizations offer advance work; in New York, the Elinor Morgenthau New Dramatists Workshop has been set up to provide young writers with the kind of advice, assistance, criticism and opportunity for theatre-going which is so important to them. Every move in the direction of providing such laboratories for the young playwright is not only admirable, but essential.

Rosamond GILDER.

★ ★

U. S. S. R.

The 1952 theatre repertory in the Soviet capital promises as usual to be very large. At least two hundred plays are at present showing in the theatres of Moscow, and no week passes without some new production.

Almost everywhere the bill is held by topical plays about the Soviet people and their struggle for peace and friendship among nations, though a considerable place is given to the Russian classics. At the moment more than twenty plays by Gogol, Tolstoi, Tchekhov and the great dramatist Alexander Griboedov are being given.

Shakespeare remains extremely popular in Russia. *Othello*, *Romeo and Juliet*, *Much Ado About Nothing* and *A Comedy of Errors* are now running. Plays by Lope de Vega, Calderon, Sheridan, Beaumont and Fletcher, Wilde and certain advanced contemporaries in Western Europe and the United States, such as Howard Fast, arouse real interest.

Among the more interesting topical plays *Nastia Kolossova* deserves notice. It is by a young dramatist, Valentin Ovetchkine, and produced at the Maly Theatre. The characters and action give brilliant illustration to the interests and aspirations of the Soviet collective farms.

The Moscow Drama Theatre presents *Brothers* by A. Slanski, a young author from the Urals, who shows how the apparent antagonism between manual and intellectual labour may be harmonized. The author presents the two sons of an old workman who, each according to his capacities, achieve the same result, namely an increase in production.

Another young author, D. Deviatov, in his play *To Lebiajie*, staged at the Stanislavski Theatre, portrays the life and habits of the kolkoze intellectuals.

Moreover this season our theatres have turned to the dramatic output of our sister republics. Thus a gay comedy, *The Larks Sing* by the Bielo-Russian Kondrat Krapiva is attracting large crowds in two Moscow theatres. It concerns a village of his native land. In *The Allan Family*, recently produced at the Mossoviet Theatre, the Turkmene Houssein Moukhtarov evokes with artistry the solid friendship of a Soviet family. The Pushkine Theatre is presenting an adaptation of Gueorgui Goulia's short story *A Good Town*, which shows the welcome given in Moscow to a young mountaineer from Abkhazia and the help given him there to enter a high school. Among classical revivals, one of Tolstoi's best plays, *The Fruits of Enlightenment* at the Gorki Art Theatre must be mentioned. A light subject inspires him to a biting satire of the Russian nobility at the close of the XIXth century. Two worlds oppose each other, that of the mean, hollow, idle rich and that of the honest workers.

This year once again a place has been given to the masterpieces of the Soviet Revolution—Boris Lavrenev's *Raslom*, Vsevolod Ivanov's *Armoured Train* 14-69 and V. Bil-Belotserkovski's *Tempest*. These plays have taken on an historical character which in no way diminishes their interest.

Every night the theatres of the capital, which are open to the entire people, are crowded out.

Nikolai KALITINE.

DENMARK. DANEMARK.
Volpone, *Ben Jonson. M : Erling Schræder. D : Herman Bendixen. Riddersalen Theatre, Copenhagen, 1951. P : Mydtskov.*

★

NORTHERN COUNTRIES

★

LES PAYS DU NORD

★

NORWAY. NORVÈGE.
Conte Bleu, *Johan Borgen. M : Sam Besekow D : Chr. Stenersen. Théâtre National, Oslo, 1951. P : Sturlason.*